

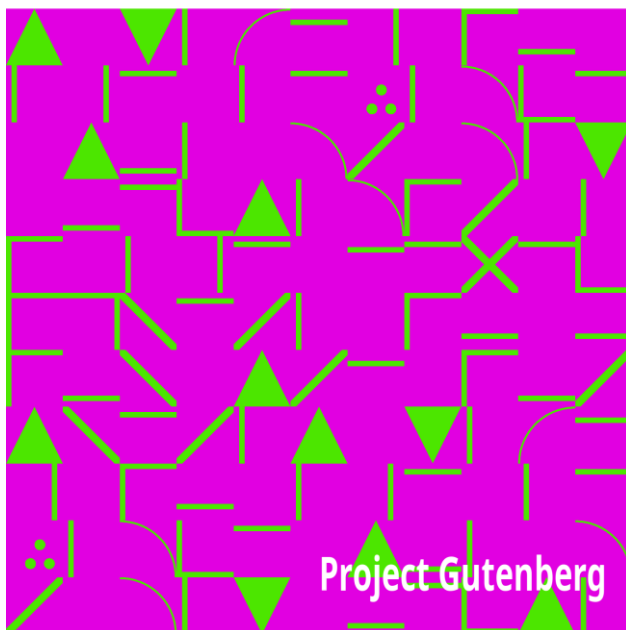
Изучение текстильного искусства в его
связи с развитием формы и орнамента.

Шестой ежегодный отчет Бюро
этнологии секретарю Смитсоновского
института, 1884-85, Государственная
типография, Вашингтон, 1888,
(страницы 189-252)

Уильям Генри Холмс

A Study of the Textile Art in Its Relation to
the Development of Form and Ornament

William Henry Holmes



Электронная книга проекта "Гутенберг" Исследование текстильного искусства в его связи с развитием формы и орнамента

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Исследование текстильного искусства в его связи с развитием формы и орнамента

Автор: Уильям Генри Холмс

Дата выхода: 9 февраля 2006 [Электронная книга №17730]

Язык: Английский

Кредиты: Подготовлено РМ для Бюро американской этнологии, Джинни Хауз и командой онлайн-корректоров на <http://www.pgdp.net> (Этот файл создан на основе изображений, щедро предоставленных Национальной библиотекой Франции (BnF / Gallica) по адресу <http://gallica.bnf.fr>)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА" - ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕКСТИЛЬНОГО ИСКУССТВА В ЕГО СВЯЗИ С РАЗВИТИЕМ ФОРМЫ И ОРНАМЕНТА ***

ИЗУЧЕНИЕ ТЕКСТИЛЬНОГО ИСКУССТВА

В ЕГО СВЯЗИ С РАЗВИТИЕМ ФОРМЫ И ОРНАМЕНТА
АВТОР УИЛЬЯМ Х. ХОЛМС.

Шестой ежегодный отчет Бюро этнологии секретарю Смитсоновского института,
1884-85 гг., Государственная типография, Вашингтон, 1888 г., страницы 189-252

Содержание.

	Страница
Введения.	195
Форма в текстильном искусстве.	196
Отношение формы к орнаменту.	201
Цвет в текстильном искусстве.	210
Орнамент по текстилю.	202
Развитие геометрической системы в искусстве.	202
Введение.	202
Явления рельефа.	203

Обычные черты.	203
Сетчатая работа.	210
Сверхструктивные особенности.	211
Цветовые явления.	215
Обычные особенности.	215
Несущественные конструктивные особенности.	226
Сверхструктивные элементы.	228
Дополнительные элементы.	231
Геометричность, наложенная на принятые элементы.	232
Распространение текстильного орнамента на другие виды искусства.	244

ИЛЛЮСТРАЦИИ.

Рис.	Страница
286. Коврик или поднос с эстетическими атрибутами формы	197
287. Поднос, определяющий эстетические характеристики формы	198
288. Грушевидный сосуд для воды	198
289. Корзина с эстетическими символами формы	199
290. Корзина эксцентриковой формы	200
291. Характер поверхности при простейшей форме плетения	204

292. Поверхность, полученная при ударе	204
293. Поверхность, полученная с использованием широких скруглений	204
294. Корзина с ребристой поверхностью	205
295. Бутылка с наклонно ребристой поверхностью	205
296. Лоток с изображением радиальных ребер	205
297. Сочетание, придающее эффект селедочной косточки	206
298. Комбинация, дающая треугольные фигуры	206
299. Перуанская рабочая корзина	206
300. Корзина семинольской работы	207
301. Поверхностный эффект достигается в комбинации с открытой скруткой	207
302. Поверхностный эффект достигается в комбинации с открытой скруткой	207
303. Поверхностный эффект, создаваемый при ударе в переплетенной комбинации	208
304. Поверхностный эффект достигается за счет воздействия на переплетенные нити полотна	208
305. Поверхностный эффект, создаваемый пересечением полотна в открытой переплетенной работе	208
306. Лоток с открытой сеткой, комбинированный с переплетением	208
307. Коническая корзина, комбинированная с плетением	209
308. Пример примитивного сетчатого плетения	210
309. Простая форма сетки	211
310. Сетчатый узор на хлопчатобумажной ткани	211
311. Перуанская вышивка	213
312. Корзина с подвесными украшениями	213
313. Корзина с подвесными украшениями	213
314. Перуанская мантия с кисточками	214
315. Узор получается путем переплетения нитей разного цвета	216
316. Узор получается путем переплетения нитей разного цвета	216
317. Узор получается путем переплетения нитей разного цвета	216
318. Узор получается путем переплетения нитей разного цвета	217
319. Основание спиральной корзины	218
320. Плетеная корзина с геометрическим орнаментом	218
321. Плетеная корзина с геометрическим орнаментом	219
322. Плетеная корзина с геометрическим орнаментом	220
323. Плетеная корзина с геометрическим орнаментом	220
324. Плетеная корзина с геометрическим орнаментом	221
325. Плетеная корзинка с геометрическим орнаментом	223
326. Спиральный поднос с геометрическим орнаментом	224

327. Спиральный поднос с геометрическим орнаментом	225
328. Поднос с геометрическим орнаментом	225
329. Поднос с геометрическим орнаментом	226
330. Украшение получается путем накручивания нитей	227
331. Орнамент получают путем закрепления нитей на поверхности ткани	227
332. Корзина с орнаментом из перьев	227
333. Корзина с орнаментом из перьев	227
334. Кусок ткани, показывающий использование дополнительной основы и гав	228
335. Кусок ткани, показывающий использование дополнительной основы и гав	228
336. Пример вышивки травой	230
337. Пример вышивки пером	231
338. Рисунки из Пенсильванского пояса вампум	233
339. Фигурки из корзинки калифорнийских индейцев	234
340. Корзина индейцев из Калифорнии	234
341. Фигурки из перуанской корзинки	235
342. Фигурка из куска перуанских гобеленов	236
343. Фигурки из перуанской вазы	237
344. Фигурка из круглой корзины	238
345. Фигурка птицы со щита зуни	239
346. Фигурка птицы, сплетенная на подносе	240
347. Фигурка птицы, сплетенная в корзинке	241
348. Рисунки, вышитые древними перуанцами на хлопчатобумажной сетке	242
349. Фигурки птиц, вышитые древними перуанцами	243
350. Обычный рисунок, нанесенный на хлопчатобумажную ткань	243
351. Узоры из костей сельди и шашек, выполненные методом плетения	246
352. Рисунки из селедочной кости и шашки, выгравированные на глине	246
353. Глиняная ваза с текстильным орнаментом	247
354. Пример текстильного орнамента, нанесенного на керамику	248
355. Текстильный узор, перенесенный на керамику через костюм	248
356. Церемониальное тесло с резным орнаментом текстильного характера	250
357. Рисунки на марке тапа	251
358. Дизайн в виде лепнины с изображением текстильных символов	251

ТЕКСТИЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЕГО СВЯЗИ С РАЗВИТИЕМ ФОРМЫ И ОРНАМЕНТА.

Уильям Х. Холмс.

Введение.

Текстильное искусство - одно из самых древних из известных, восходящее к самому зарождению культуры. В первобытные времена она занимала широкую область, охватывая основы многочисленных отраслей промышленности, которые сейчас выражаются в других материалах или отнесены к отдельным системам строительства. Постепенное сужение сферы искусства сопровождалось неуклонным развитием общего уровня интеллекта и мастерства, так что у современных культурных народов оно занимает важное, хотя и незаметное, место в иерархии искусств.

Тканые ткани включают в себя все те произведения искусства, в которых элементы или детали, используемые в конструкции, в основном волокнистые и комбинируются методами, обусловленными главным образом их гибкостью. Используемые процессы известны под такими терминами, как переплетение, плетение, плетение из сетки, ткачество, шитье и вышивание.

Сначала использовались в основном нитевидные растительные наросты, такие как веточки, листья, корни и травы, но позже свободно использовались нитевидные, а затем волокнистые элементы из всех царств природы, а также многочисленные искусственные препараты. Они используются в одинарных, сдвоенных, удвоенных, скрученных и плетеных условиях и комбинируются только руками, руками, которым помогают простые устройства, ручными ткацкими станками и, наконец, в цивилизации машинными ткацкими станками.

Продукция представляет собой, во-первых, отдельные конструкции или изделия, такие как навесы, корзины, сетки и предметы одежды, или их неотъемлемые части; и, во-вторых, "штучные" товары, которые не приспособлены к использованию до тех пор, пока их не раскроют и не подгонят. На ранних стадиях развития искусства нам приходится иметь дело почти исключительно с первым классом, поскольку портной и мебельщик развились вместе с цивилизацией.

В их отношении к искусству эти продукты следует изучать главным образом в связи с тремя большими подразделениями явлений, первое из которых я буду называть *конструктивным*,

второе *функциональным* и третье *эстетическим*. Последний класс, которому посвящена почти исключительно эта статья, состоит в основном из того, что можно назвать сверхструктивными и сверхфункциональными чертами искусства, и включает в себя три подразделения явлений, связанных соответственно с (1) формой, (2) цветом и (3) дизайном. Эстетические особенности формы, по своему происхождению и проявлению, связаны как с функцией, так и с конструкцией; цвет и дизайн, в основном, с конструкцией. В следующем исследовании каждой из этих тем посвящены отдельные разделы.

Возможно, мне повезло, что в этой работе я ограничен продуктами довольно примитивных стадий культуры, поскольку, таким образом, мне приходится иметь дело с ограниченным количеством применений, простыми процессами и простыми формами. На продвинутых стадиях развития искусства мы сталкиваемся со сложными явлениями, процессами и условиями, накопленными веками, из-за которых никакой широкий свет не может упасть на поле зрения.

В Америке существует огромное количество примитивных произведений местного искусства, не имеющих аналогов в мире. Незагрязненный контактом со сложными условиями цивилизованного искусства, он предлагает наилучшие возможности для изучения фундаментальных принципов эстетического развития.

Законы эволюции тесно связаны со всеми видами искусства и, если их правильно интерпретировать на начальной стадии единой, гомогенной культуры, сравнительно легко прослеживаются на всех последующих этапах цивилизации.

ФОРМА В ТЕКСТИЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.

Форма в текстильном искусстве, как и во всех других полезных искусствах, по сути, хотя и не исключительно, является результатом или выражением функции, но в то же время она дальше, чем в других видах искусства формообразования, от выражения функции в целом. Гибкость значительной части текстильных изделий — таких, например, как сетки, одежда и портьеры, — такова, что принимаемые формы изменчивы, и, следовательно, когда они не растянуты или для какой-либо цели не сложены или не драпированы, изделия не представляют эстетической ценности или интереса. Более твердые предметы, как и предметы других полезных искусств, хотя их форма все еще соответствует их функциональному назначению, демонстрируют атрибуты формы, обычно признаваемые приятными для ума, которые выражаются терминами "изящество", "элегантность", "симметрия" и тому подобными. Такие атрибуты неотделимы от функциональных, но возникают и существуют совместно с ними.

В дополнение к этим особенностям формы мы наблюдаем другие, более явно сверхфункционального характера, добавленные явно с целью улучшения внешнего вида.

В очень примитивные времена, когда производилась посуда, преобладали функциональные идеи, и, возможно, в том, что касается ее искусственных характеристик, было минимум

привлекательности. Но с течением веков основные черты утончаются, а элементы красоты добавляются и подчеркиваются. В более зрелой культуре растущее давление эстетических стремлений приводит к появлению множества поверхностных модификаций, главная задача которых - удовлетворить воображение. В периоды притупления чувствительности или даже из-за некомпетентности отдельных художников в любой период такие элементы могут быть неправильно выбраны и ошибочно применены, мешая построению и использованию и, таким образом, нарушая обоснованные и общепринятые каноны вкуса. В отношении примитивных произведений мы можем выделить четыре этапа в приобретении эстетических особенностей формы, три из которых являются нормальными, четвертая ненормальной: во-первых, мы имеем то, при котором учитываются только функциональные признаки, любой элемент красоты, созданный рукой художника или случайно примененным материалом, конструкцией или моделью, является чисто случайным; во-вторых, то, при котором необходимые элементы посуды, по-видимому, подверглись надзору вкуса, края закруглены, изгибы уточнены, а симметрия доведена до совершенства; в-третьих, то, при котором функционально совершенный объект, только что описанный, подвергается дальнейшим изменениям внешнего вида. контур, добавляющий разнообразия, единства и т.д., таким образом усиливающий красоту без ущерба для удобства использования; и, в-четвертых, то, в чем при ненормальных воздействиях красота ищется в жертву функциональному и конструктивному совершенству.

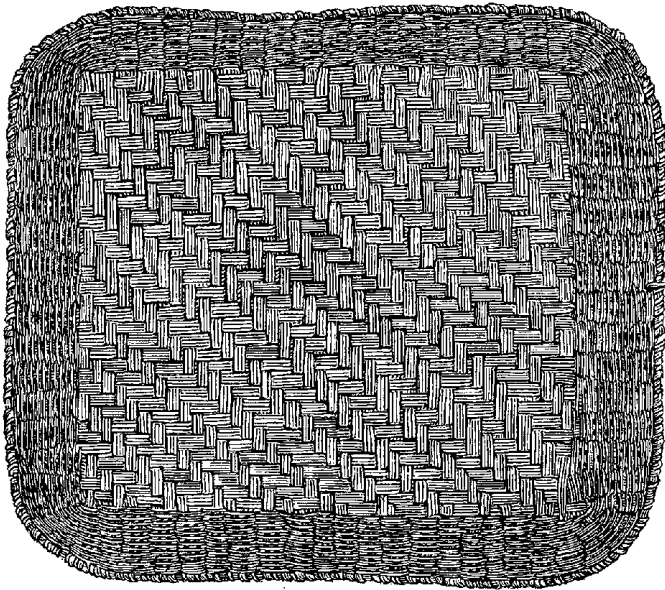


Рис. 286. Коврик или поднос, демонстрирующий минимум эстетических атрибутов формы.
Работа Моки—1/8. [Список работ](#)

Точные соотношения различных классов сил и явлений, относящихся к этой теме, могут быть более полно разъяснены с помощью иллюстраций. Тканые циновки, которые на ранних этапах использовались многими племенами людей и возникли в попытке комбинировать листья,

виноградные лозы и ветви в целях комфорта, являются плоскими из-за функциональности, степень плоскостности зависит от размера нитей и способа сочетания; и по очертаниям они неправильные, квадратные, круглые или овальные, в результате многих причин и влияний, охватывающих использование, конструкцию, материал, модели и т.д. Близкий подход к симметрии, если он не навязан некоторыми из вышеупомянутых агентств, вероятно, обусловлен эстетическими наклонностями художника. Эстетический интерес, связанный с такой формой, не может быть большим, если, возможно, ее не рассматривать, как можно рассматривать всех индивидов и классы, в ее возможных отношениях к предшествующим, ассоциированным и последующим формам искусства. Различные особенности, наблюдаемые на поверхности, цвета и узоры (рис. 286), относятся скорее к дизайну, чем к форме, и привлекут внимание в надлежащем месте.

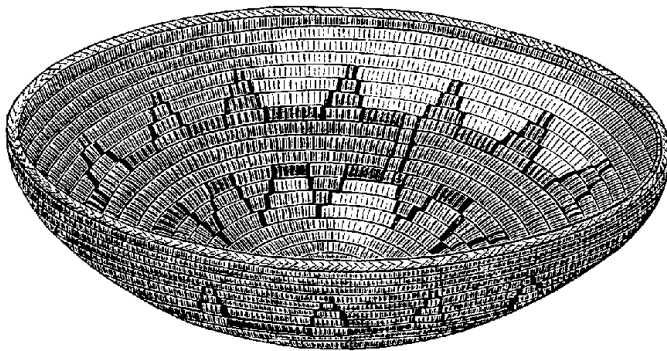


Рис. 287. Поднос с определенными эстетическими характеристиками формы. Получено из Apache—1/2.[ToList](#)

В плане контуров лоток для корзин, показанный на рис. 287, имеет несколько более решительные претензии на эстетическое внимание, чем предыдущий, поскольку представленные изгибы отмечают шаг вперед в усложнении и изяществе. Насколько это связано с намерением, а насколько с техническим совершенством, должно оставаться под вопросом. В столь совершенных работах мы привыкли, пусть и неоправданно, признавать влияние вкуса.

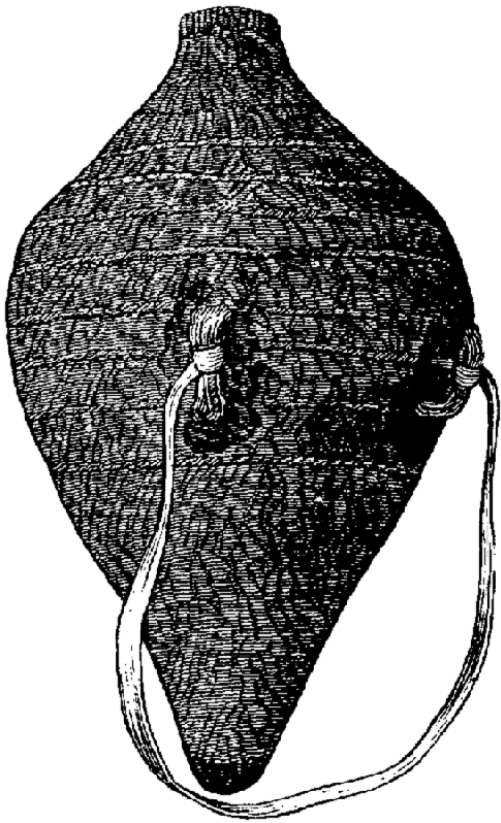


Рис. 288. Грушевидный сосуд для воды, используемый индейцами пиуте — 1/8. [Список для воды](#)

Третий пример— представленный на рис. 288, иллюстрирует продвинутый этап в искусстве плетения корзин и демонстрирует узкоспециализированную форму. Силы и влияния, оказавшие влияние на его эволюцию, могут быть проанализированы следующим образом: изначальное функциональное происхождение и окончательное приспособление к особой функции - переносу и хранению воды; полный контур, обеспечивающий пропускную способность, узкий вверху для безопасности и заостренный внизу, чтобы его можно было закрепить на песке; изгибы, удерживаемые в определенных рамках из-за ограничений конструкции; и значительная доля разнообразия, симметрии и изящества, что в определенной степени является результатом эстетических тенденций ума художника. Что касается последнего пункта, то в таких простых формах обычно присутствует элемент неопределенности; но можно найти много примеров, в которых есть положительное свидетельство существования сильного желания со стороны примитивного плетельщика корзин подчеркнуть красоту формы. Следует заметить, что текстильные материалы и конструкция не позволяют свободно использовать мельчайшие детали или сложность очертаний, особенно в тех мелочах, в которых красота выражается легче всего.

Модификации явно эстетического характера обычно внушаются примитивному уму какой-нибудь функциональной, конструктивной или случайной особенностью, которую можно легко повернуть в новом направлении. В сосуде, представленном на рис. 289 — работа индейцев

Аляски, — поля варьируются путем изменения соотношения трех крайних витков катушки, создавая эффект зубчатой формы. Это не имеет отношения к использованию, не требуется при строительстве и, следовательно, является, по всей вероятности, прямым результатом эстетических тенденций. Другие, гораздо более сложные примеры можно найти в ассортименте почти всех стран.

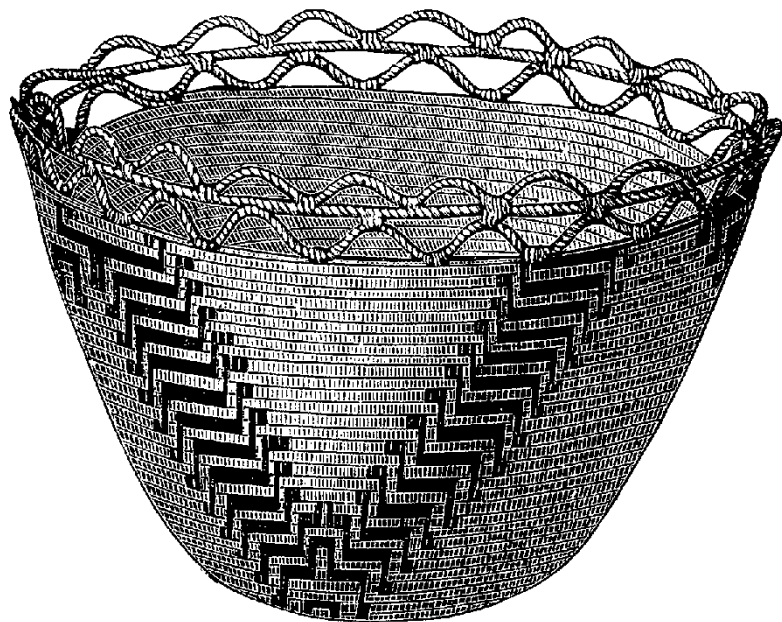


Рис. 289. Сосуд с эстетическими характеристиками формы. Работа Якамы—1/4.[Список толистов](#)

В погоне за обогащением такого рода иногда наблюдается тенденция перегружать предмет посторонними деталями. Однако это не часто встречается в туземной практике того или иного искусства, но чаще происходит из-за потери равновесия в мотивах или желаниях, вызванных неблагоприятным влиянием экзотики. Когда с помощью внушений, полученных в результате контакта с цивилизованным искусством, дикарь пытается сохранить все изящество и сложность, наблюдаемые в произведениях более культурных народов, он делает это в ущерб конструкции и приспособляемости к использованию. Пример такой работы представлен на рис. 290, слабый, бесполезный и совершенно порочный предмет плетения. Другие не менее ценные предметы представляют собой кубки, бутылки и чайники. Они созданы индейцами северо-западного побережья и выполнены в максимально аккуратной манере, свидетельствующей о наличии утонченного вкуса.

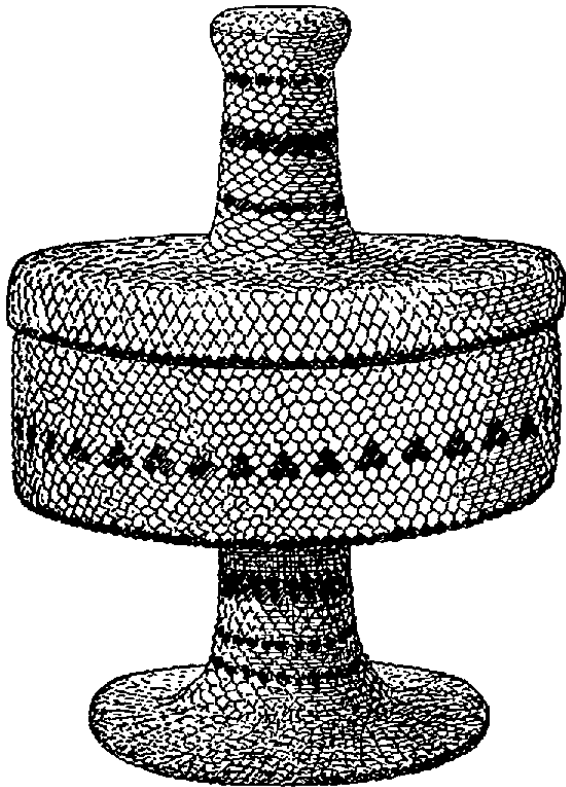


Рис. 290. Корзина, изготовленная под иностранным влиянием, конструкция и использование принесены в жертву воображаемой красоте — 1/3. [Список товаров](#)

Из предыдущего анализа следует, что *форма* в этом искусстве недостаточно чувствительна, чтобы легко воспринимать впечатления от тонкого прикосновения эстетичных пальцев; кроме того, существуют особые трудности в обнаружении следов присутствия вкуса и его контроля. Присущие искусству морфологические силы сильны и упрямы и, как правило, приводят к определенным результатам, которые мы, на данном этапе развития культуры, склонны приписывать эстетическому влиянию. Если при изготовлении сосуда полностью удовлетворены требования эксплуатации, если конструкция совершенна в своем роде, если материалы одинаково подходят и если модели не совсем плохие, то результат обязательно должен обладать в высокой степени теми самыми качествами, которые, по общему мнению, приятны глазу.

В примитивном сосуде для воды функция придает полный контур, поскольку вместимость является первостепенным фактором; удобство использования требует узкого горлышка и конического основания; конструкция и материалы в совокупности накладывают определенные ограничения на изгибы и их комбинации, от которых художник не может легко освободиться. Модели, созданные природой, поскольку они обычно изящны, не мешают предыдущим воздействиям, и все эти силы, объединенные, имеют тенденцию придавать симметрию, изящество и единство, присущие простоте. Вкус, находящийся в стадии формирования, может лишь соответствовать этим тенденциям искусства и должен быть ими руководим, причем в той

мере, которая соответствует их стойкости и универсальности. Если бы текстильное искусство было единственным, известным человеку, представления об эстетической форме были бы в значительной степени сформированы с помощью этого искусства. Естественные формы имели бы мало общего с этим, за исключением моделей, предоставленных непосредственно искусству и используемых им, поскольку идеи первобытных людей сосредоточены на том, над чем работают их руки и на чем их мысли по необходимости останавливаются с постоянным вниманием из поколения в поколение.

ОТНОШЕНИЕ ФОРМЫ К УКРАШЕНИЮ.

Казалось бы, эстетические тенденции ума, не сумев найти удовлетворительного выражения в форме, ухватились за несущественные особенности искусства - разметку поверхности и цвет нитей, — создавая новую область для труда и расходуя свою энергию на орнамент.

Форма имеет некоторое прямое отношение к орнаменту, и эти отношения можно классифицировать следующим образом:

Во-первых, контур сосуда в значительной степени определяет его орнамент, диктуя позиции дизайна и устанавливая его границы; фигуры представлены полосами, зонами, лучами, кругами, овалами или прямоугольниками — в немалой степени в соответствии с характером пространств, создаваемых деталями контура. Во-вторых, это влияет на орнамент посредством воспроизведения и повторения элементов формы, таких как ручки, в декоративных целях. В-третьих, вполне вероятно, что форма влияет на украшение через особое пристрастие, которое она придает вкусу и суждениям людей до или независимо от использования украшений.

ЦВЕТ В ТЕКСТИЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.

Цвет является одним из наиболее постоянных факторов в окружающей человека среде, и он настолько сильно и настойчиво привлекает его внимание, настолько полезен как средство идентификации и различения, что ему обязательно уделяется большое внимание. Вероятно, это один из важнейших объективных факторов формирования и развития эстетического чувства.

Натуральные цвета текстильных материалов чрезвычайно разнообразны и являются одной из главных достопримечательностей произведений искусства. Большой интерес к цвету - огромное значение, придаваемое ему, — подтверждается очень широким использованием

красителей, с помощью которых обеспечивается дополнительное разнообразие и яркость эффекта.

Цвет, используемый в искусстве, не связан с использованием, за исключением, возможно, символических и суеверных вопросов; он также не имеет значения в конструкции, хотя его важность определяется тем, как конструкция заставляет его проявляться глазу. Основное применение он находит в области дизайна, делая очевидными для глаза фигуры, которыми украшены предметы искусства.

Цвет используется или наносится двумя различными способами: он вплетается или вживляется в ткань с помощью цветных нитей или деталей, или он наносится на поверхность готового объекта с помощью карандашей, кистей и штампов. Его использование последним способом особенно удобно при выполнении сложных идеографических или графических сюжетов.

ТЕКСТИЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ.

РАЗРАБОТКА ГЕОМЕТРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ В РАМКАХ ИСКУССТВА.

Введение.

Проведя краткое исследование формы и цвета в текстильном искусстве, я теперь представляю большую группу или семейство явлений, исключительной функцией которых является усиление красоты. Однако необходимо будет представить, помимо тех черт искусства, которые должным образом выражают эстетическую культуру расы, все те явления, которые, присутствуя в искусстве помимо воли человека, имеют тенденцию предлагать декоративные концепции и придавать им форму. Я покажу, как последний класс элементов возникает как необходимость в искусстве, как они постепенно становятся заметными и используются эстетическими способностями и как под их руководством они помогают в разработке системы орнамента, имеющей всемирное применение.

Для удобства лечения эстетические явления могут быть классифицированы как *рельефные* и *плоские*. Фигуры или узоры рельефного характера возникают во время строительства в результате пересечений и других более сложных отношений — переплетений — основы и гав или вставленных или прикладных элементов. Плоские или поверхностные элементы проявляются в цвете либо в унисон с рельефными деталями, либо независимо от них. Природа текстильного искусства такова, что в его обычной практике определенные комбинации обоих классов элементов являются необходимостью в искусстве и совершенно не зависят от желания художника или от воздействия получаемых в результате узоров на глаз. Характер таких фигур зависит от типа конструкции и от случайного сочетания естественных цветов в конструкции.

В какой-то период практики искусства эти своеобразные, случайные внешние признаки начали привлекать внимание и их лелеяли из-за доставляемого ими удовольствия; то, что сначала было случайными чертами, теперь приобрело функции, присущие им самим, поскольку было обнаружено, что они удовлетворяют желания, отличные от тех, которые возникают непосредственно из физических потребностей.

Ни на минуту не следует предполагать, что зарождение эстетических представлений восходит к этой ассоциации идей красоты с текстильными персонажами. Задолго до того, как были созданы текстильные изделия высокого класса, в сознании возникали идеи эстетического характера, как, например, в связи с личным украшением. Кожа была раскрашена, на шею были надеты подвески, а в волосы воткнуты яркие перья, чтобы подчеркнуть привлекательность, и нетрудно представить себе перенос таких идей с чисто личных ассоциаций на украшение предметов, тесно связанных с человеком. Независимо, однако, от периода или способа ассоциации таких идей с текстильным искусством, эта ассоциация может быть принята за исходную точку в развитии великой системы декора, отличительные черты которой являются результатом геометрической конструкции ткани.

Развивая эту тему, я считаю удобным рассматривать отдельно два класса декоративных явлений — рельефные и плоские — несмотря на тот факт, что они по большей части тесно связаны и действуют сообща для достижения общей цели.

ЯВЛЕНИЯ РЕЛЬЕФА.

Обычные черты лица.—Рельефные поверхности тканей, полученные в результате конструирования и доступные для декорирования, более или менее отчетливо различимы глазом и на ощупь и подвержены неограниченным вариациям в деталях и расположении. Такие черты всем знакомы по ярко выраженным гребням плетения, и гораздо приятнее это видеть в изящных рисунках дамастов, вышивок и кружев. До тех пор, пока создаваемые фигуры ограничены исключительно необходимыми элементами неэмблированной конструкции, как это имеет место в очень примитивных работах и во всех простых изделиях, результирующие узоры полностью геометричны и за счет бесконечного повторения одинаковых деталей чрезвычайно монотонны.

При прямоугольном плетении фигуры соединяются в прямые линии, которые проходят параллельно или пересекаются на одинаковом расстоянии и под одинаковыми углами. В радиальном ткачестве, как и в плетении корзин, радиальные линии столь же формально пересекаются концентрическими линиями. В других классах комбинаций наблюдается почти равная степень геометричности.

Однако, когда с ростом интеллекта и мастерства обнаруживается, что большего разнообразия эффекта можно добиться, изменяя основные комбинации деталей, и это тоже без ущерба для конструктивного совершенства или использования, открывается новое и широкое поле для тенденций развития текстильного декора.

Более того, в дополнение к удобствам, предоставляемым необходимыми элементами конструкции, существует множество посторонних ресурсов, которыми дизайнер по текстилю может свободно воспользоваться. Их характер таков, что результаты, какими бы разнообразными они ни были, полностью гармонируют с местными текстильными формами.

Чтобы прояснить эти моменты, необходимо будет несколько подробнее проанализировать характер и сферу применения текстильных комбинаций, а также результирующих и связанных с ними явлений.

Мы можем выделить два широких класса конструктивных явлений, используемых в выражении облегченного обогащения. Как указывалось выше, это, во-первых, существенные или фактические конструктивные особенности и, во-вторых, дополнительные или сверхструктивные особенности.

Во-первых, обнаружено, что в практике примитивного текстильного искусства были развиты и использовались различные методы комбинирования или связывания деталей, и мы наблюдаем, что каждый из них — независимо от материала или размера и характера нитевидных элементов — приводит к возникновению различных классов поверхностных эффектов. Таким образом, оказывается, что народы, которым посчастливилось обнаружить и использовать сходные комбинации, добиваются схожих декоративных результатов, в то время как те, кто использует непохожие конструкции, достигают различных классов украшения поверхности. Эти конструктивные особенности оказывают довольно решительное влияние на стиль орнамента, рельефного или цветного, и должны быть тщательно учтены при разработке дизайна; но обнаружено, что каждый тип комбинации обладает весьма разнообразной выразительностью, стремясь стереть резкие границы между группами результатов. Иногда даже случается, что при разных типах плетения получаются почти идентичные поверхностные эффекты.

В этой связи нет необходимости представлять полный перечень фундаментальных связей или порядков сочетания, поскольку нескольких будет достаточно, чтобы проиллюстрировать задействованные принципы и прояснить влияние этого класса явлений на оформление. Сначала я выберу несколько примеров из простейшего типа плетения, в котором полотно и гав просто переплетены, нити пересекаются под прямым углом или почти так. На рис. 291 мы демонстрируем результат в виде простой открытой или сетчатой ткани, изготовленной из обычных раскрученных нитей, таких, какие используются в наших изделиях из лубка и тростника. На рис. 292 показана поверхность, полученная путем плотного прилегания горизонтальных рядов одной и той же ткани друг к другу, так что вертикальный ряд полностью скрыт. Поверхность здесь демонстрирует последовательность вертикальных ребер, эффект, полностью отличный от того, что наблюдался в предыдущем примере. Третья разновидность (рис. 293) лишь незначительно отличается от первой. Филе более широкие и расположены близко друг к другу без скопления, придавая поверхности вид клеток.

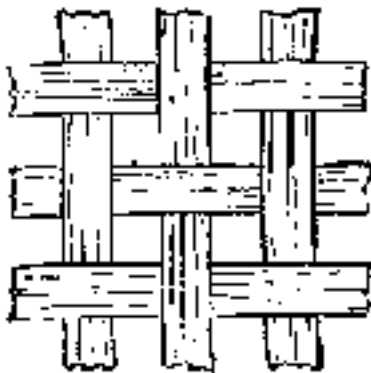


Рис. 291. Рельеф поверхности в простейшей форме пересечения. [Список](#)



Рис. 293. Рельеф поверхности, создаваемый широкими скруглениями, плотно прилегающими друг к другу.

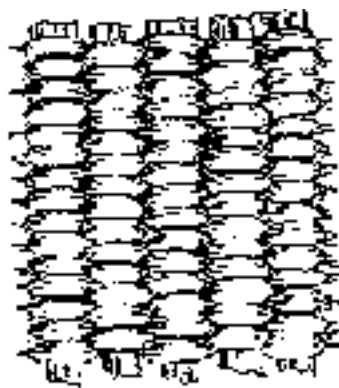


Рис. 292. Рельеф поверхности, созданный горизонтальными рядами, расположенными рядом друг с другом.

Вторая разновидность поверхностного эффекта чаще всего встречается в плетении корзин наших западных племен, поскольку она является результатом высокой степени компактности, необходимой сосудам, предназначенным для хранения жидкостей, полужидких пищевых продуктов или измельченных веществ. Общий поверхностный эффект, создаваемый плотным плетением, проиллюстрирован на рис. 294, на котором представлена большая плетеная корзина для переноски, полученная от индейцев моки. В этом случае гребни из-за большого количества расходящихся нитей основы видны в вертикальном положении.

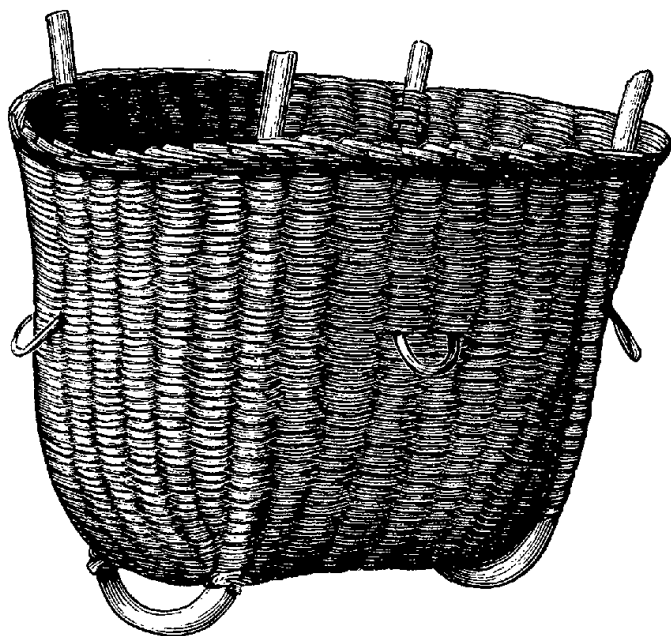


Рис. 294. Корзина с ребристой поверхностью, образующейся при ударе горизонтальных или концентрических нитей. Работа Моки—1/8. [Список работ](#)

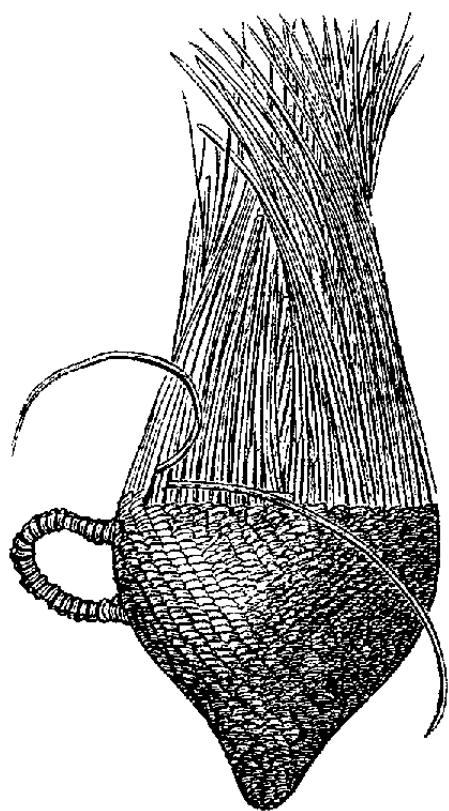


Рис. 295. Чередование пересечений, образующих наклонные или спиральные ребра. Полезная работа—1/8. [Список](#)

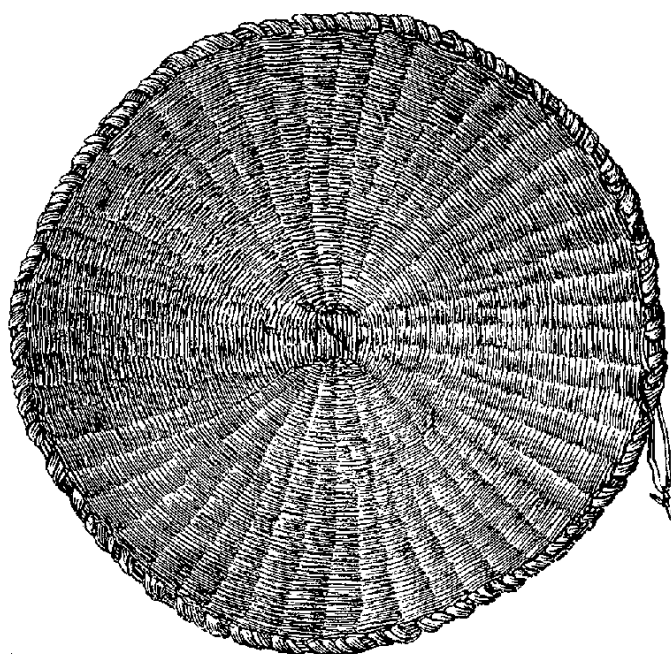


Рис. 296. Расходящиеся ребра, как видно на плоской детали, если смотреть сверху. Работа Моки—1/4. [Список толистов](#)

Однако следует заметить, что гребни не обязательно имеют направление волокон основы, поскольку при другом чередовании горизонтальных рядов - гав -мы получаем косые гребни, как показано на частично готовой бутылке, проиллюстрированной на рис. 295. Они, однако, не так выражены, как в предыдущем случае. Специфический эффект радиального и концентрического плетения на ребрах хорошо показан на рис. 296.

Изменяя порядок пересечения, без изменения типа комбинации, мы достигаем ряда результатов, совершенно непохожих на предыдущие; действительно, настолько отличных, что, абстрагируясь от конструктивных взаимосвязей, было бы мало предположений о корреляции. В примере, приведенном на рис. 297, ряды нитей переплетаются, не проходя поверх и под чередующимися прядями, как в предыдущем наборе примеров, а проходя поверх и под рядом противоположных рядов на каждом этапе и в таком порядке, чтобы образовались широкие горизонтальные гребни, оребренные по диагонали.

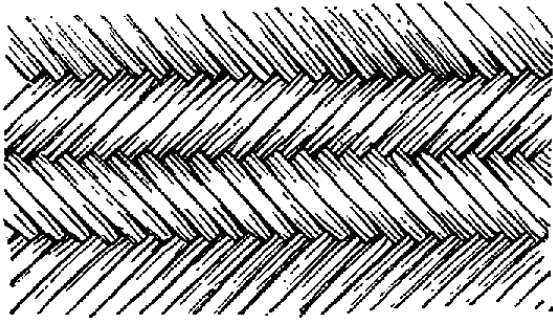


Рис. 297. Комбинация диагоналей, придающая эффект селедочной косточки. [Список](#)

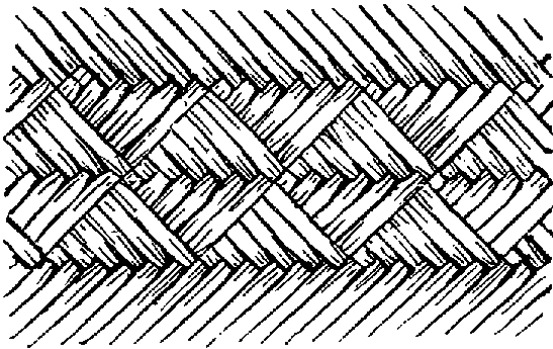


Рис. 298. Проработка комбинации диагоналей, дающей треугольные фигуры. [Составить список](#)

Этот пример взят из древней рабочей корзины, найденной в Анконе, Перу, и показан на рис. 299. Поверхность имеет сильный рельеф, придающий ей ярко выраженный эффект селедочной косточки.

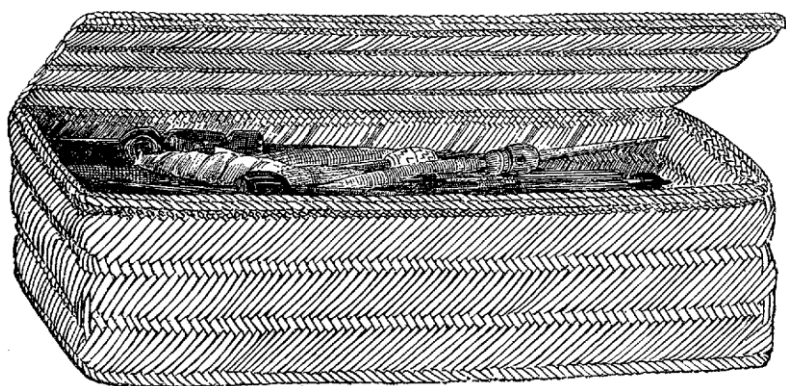


Рис. 299. Корзинка перуанской работы из тростника с сильно рельефными гребнями. [Лист](#)

Небольшие изменения в последовательности деталей позволяют мастеру создавать большое разнообразие декоративных узоров, пример которых показан на рис. 298. Хорошая иллюстрация также представлена на рис. 286, а другое изделие, предположительно семинольской работы, приведено на рис. 300. Эти и подобные им рельефные изображения являются плодотворными источниками примитивных декоративных мотивов. Они используются не только в самом искусстве, но и во многих других видах искусства, менее щедро снабженных предложениями по украшению.

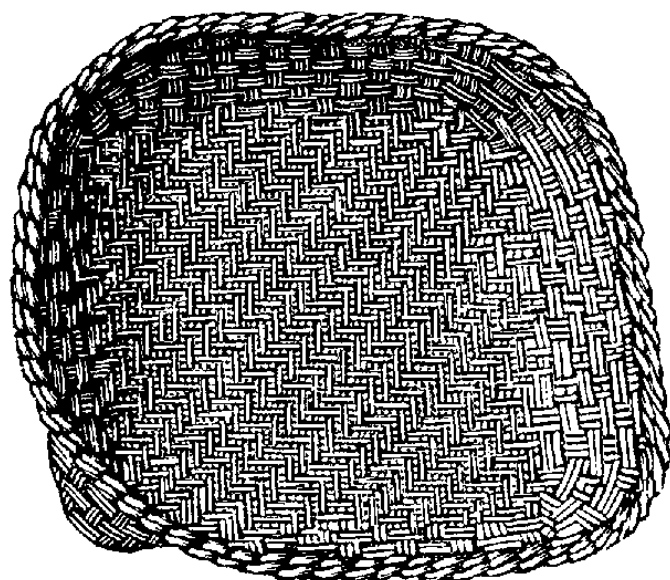


Рис. 300. Эффекты, создаваемые изменением порядка пересечения. Работа семинолов — [1/8.Список](#)

Используя второй тип комбинации, мы имеем семейство результирующих паттернов, в основном отличающихся от предыдущих.

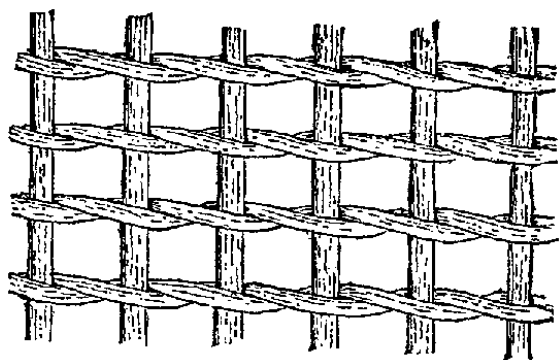


Рис. 301. Эффект поверхности в комбинации с открытой скруткой. [Список](#)

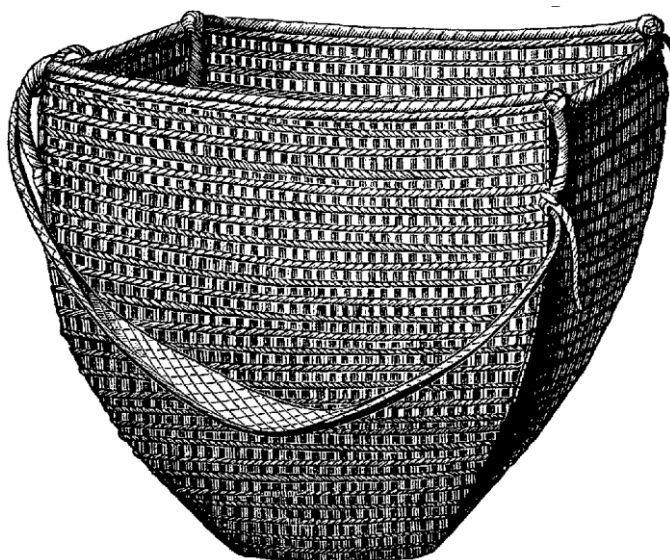


Рис. 302. Поверхностный эффект переплетения, решетчатая комбинация в плетении корзин индейцев клаллам, территория Вашингтон — 1/8. [Список](#)

Рис. 301 иллюстрирует простейшую форму того, что доктор О.Т. Мейсон назвал переплетенной комбинацией, излюбленной многими нашими коренными племенами. Нити серии woofрасположены по двое и при плетении перекручиваются наполовину на каждом пересечении, охватывая противоположные скручивания. Полученная в результате ажурная работа во многом напоминает обычную сетку, а когда она сделана из податливых материалов и натянута на глиняный сосуд или тыкву, то демонстрируемый узор поразительно наводит на мысль об украшении. Результат этой комбинации на решетчатом основании из жестких материалов хорошо показан на большой корзине, представленной на рис. 302. Другие варианты этого типа приведены на трех последующих рисунках.

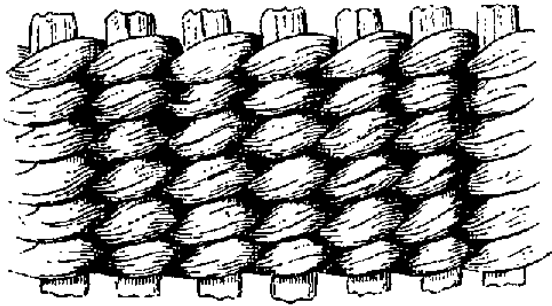


Рис. 303. Эффект поверхности при натянутой работе переплетенной комбинации.[Список](#)

Результат, показанный на рис. 303, достигается путем воздействия на горизонтальный или скрученный ряд нитей. Поверхность почти идентична поверхности образца предыдущего типа с плотным воздействием (рис. 292). Особенности становятся более заметными при использовании цветов. Когда удвоенные и скрученные ряды прядей располагаются далеко друг от друга, а противоположные ряды укладываются рядом, получается приятный результат, как показано на рис. 304 и в корпусе конической корзины, проиллюстрированной на рис. 307.

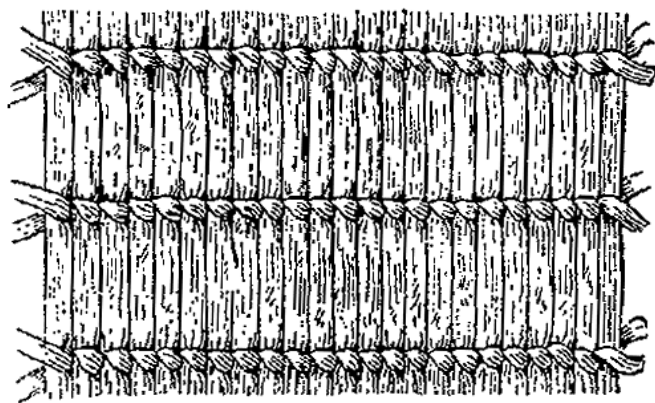


Рис. 304. Поверхностный эффект достигается за счет расположения нитей основы близко друг к другу, а низкочастотных кабелей далеко друг от друга. [Список толистов](#)

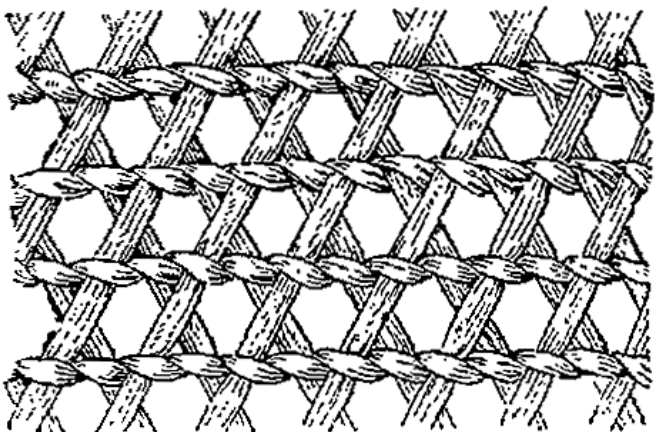


Рис. 305. Эффект поверхности, полученный пересечением рядов основы при открытой скрутке. [Список](#)

На рис. 305 мы видим своеобразное расположение раскрученных нитей по диагонали, создающее эффект работы решетки.

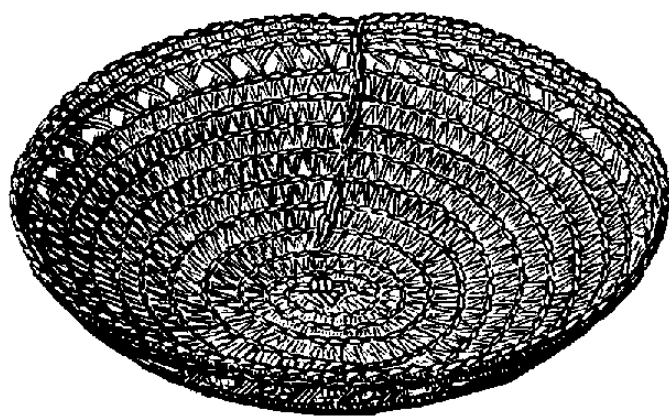


Рис. 306. Декоративные эффекты, создаваемые вариациями серии radiate или warp в открытом рабочем лотке. Работа Кламата—1/4. [ТоЛист](#)

Рис. 306 показывает, насколько легко этот стиль плетения поддается декоративным модификациям, особенно в направлении концентрического зонального расположения, столь универсального в искусстве изготовления сосудов.

Приведенные примеры служат указанием на неограниченные декоративные ресурсы, которыми обладает искусство, не используя никаких, кроме законных конструктивных элементов, и будет видно, что еще более широкие результаты могут быть получены путем сочетания двух или более разновидностей или стилей переплетения при изготовлении и украшении одного предмета или одного куска ткани. Хорошая, хотя и очень простая иллюстрация этого показана на лотке или коврик, представленном на рис. 286. В этом случае кайма, отличающаяся по внешнему виду от центральной части, получается путем изменения одного ряда нитей с множественного на одиночное расположение.

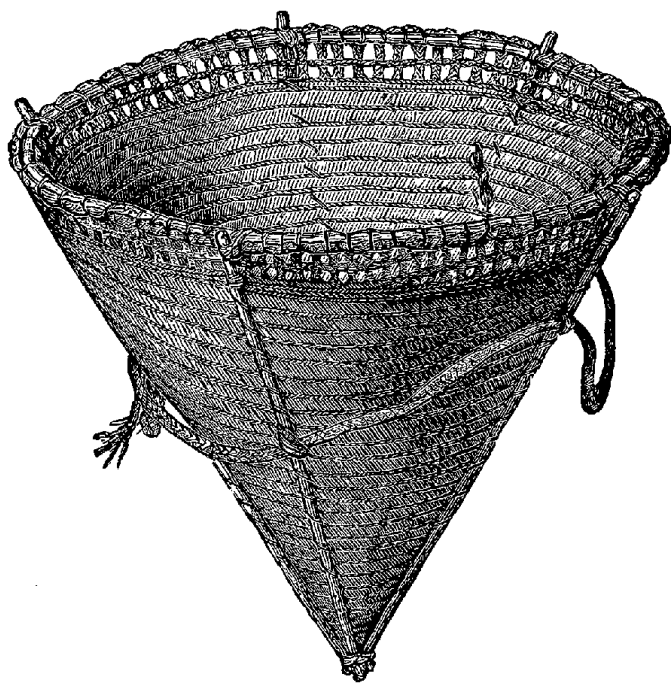


Рис. 307. Коническая корзина индейцев кламат из штата Орегон, со своеобразным переплетением и ажурной каймой —1/8.[ToList](#)

Коническая корзина, показанная на рис. 307, служит иллюстрацией того же момента. В этом случае грубо обработанный, хотя и эффектный бордюр закрепляется изменением угла вертикального ряда у вершины и соединением их плетением таким образом, чтобы получился ажурный бордюр.

Теперь два типа плетения, переплетенное и скрученное, некоторые примитивные фазы которых были рассмотрены и проиллюстрированы по мере продвижения вперед в техническом прогрессе искусства, демонстрируют много новых особенностей сочетания и результирующего характера поверхности, но разработка во всех случаях осуществляется в соответствии с линиями, характерными для этих типов плетения.

Другие виды сочетания паутины и гав, все виды гобеленов и все виды плетения, плетения, вязания крючком и иглой демонстрируют характерные особенности, приводящие к отдельным группам улучшенных результатов; тем не менее, все они в принципе аналогичны тем, которые уже были проиллюстрированы, и объединяются в продвижении одной и той же великой геометрической системы комбинирования.

Сетчатая работа.—Здесь можно добавить несколько абзацев в отношении сетчатых тканей всех классов комбинирования, поскольку они демонстрируют более, чем обычно, интересные явления рельефа и оказывают решающее влияние на развитие орнамента.

Во всех примитивных ткацких изделиях, с которыми мы знакомы, определенные сетчатые узоры образуются за счет вариаций расстояний и других соотношений основы и гав; и то же самое

верно для всех высших форм этого искусства. Изготовление сетчатых изделий является особой функцией плетения, вязания спицами, крючком и некоторых видов рукоделия, и при этом получается большое разнообразие облегченных результатов, при этом ни одна фигура не является слишком сложной, а форма - слишком ярко выраженной, чтобы за нее могли взяться амбициозные мастера.

На следующих рисунках мы видим иллюстрации особого класса примитивных экспериментов, которые по прошествии веков приводят к изумительным результатам, наивысший из которых можно найти в изысканных кружевах культурных народов. Американцы сделали только первые шаги в этом своеобразном искусстве, но результаты этого представляют особый интерес для истории искусства.

Пример простого сетчатого ручного плетения показан на рис. 308. Это работа строителей кургана, сделанная по отпечатку с древнего глиняного изделия, найденного в Теннесси.

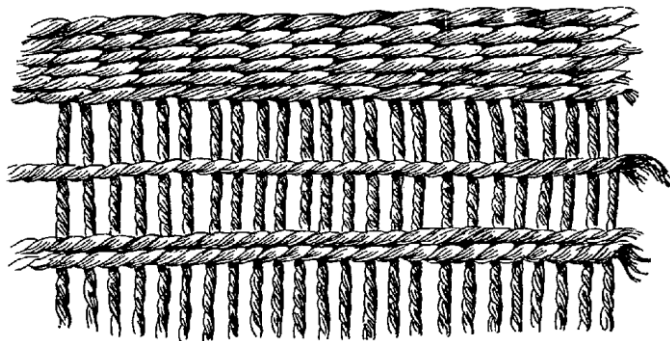


Рис. 308. Начальная стадия сетчатого орнамента. Ткань строителей кургана. [Список толистов](#)

На рис. 309 показан фрагмент древней перуанской работы, выполненной на раме или на грубом ткацком станке, при этом рисунок в виде шашки получается путем расположения основы и гав-нити то близко друг к другу, то широко друг от друга.

Открытая работа этого класса иногда завершается последующими процессами, при которых вытягиваются или вводятся определенные нити, что позволяет подчеркнуть и разнообразить фигуры.

На рис. 310 у нас есть второй перуанский пример, в котором на расстоянии дюйма опущены нити гав, и через этот промежуток свободная основа была сплетена и стянута вместе, образуя полосу, похожую на решетку.

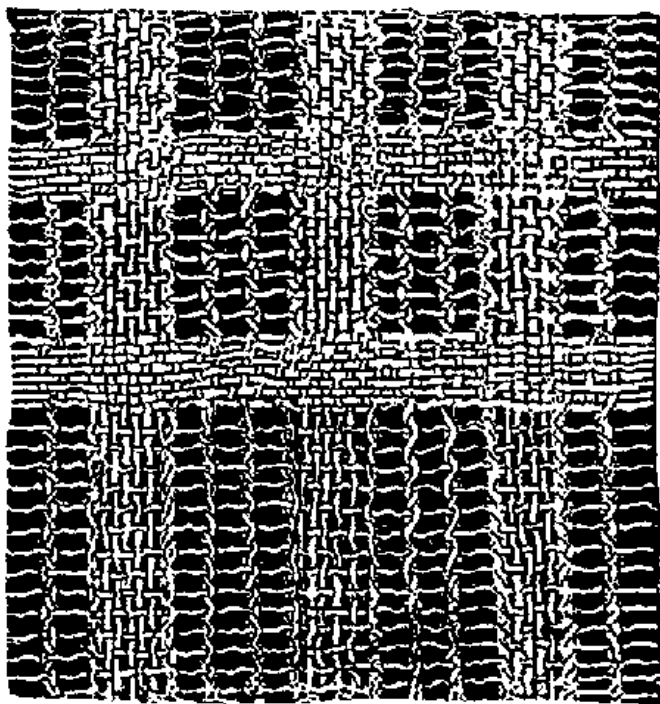


Рис. 309. Простая форма орнаментальной сетки. Древнеперуанская работа.[Список](#)

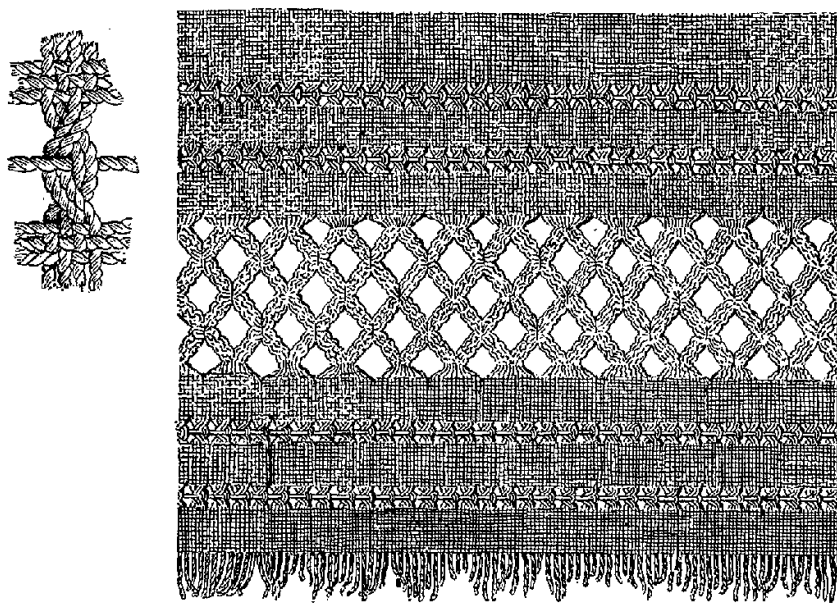


Рис. 310. Сетчатый узор на хлопчатобумажной ткани. Работа древних перуанцев.[Список толистов](#)

Аналогичным образом вводятся еще четыре полосы узкой ажурной работы, две выше и две ниже широкой полосы. Их изготавливают, оставляя нити основы свободными на короткое время и натягивая попеременные пары друг на друга и фиксируя их таким образом с помощью гав-нити, как показано на разрезе.

Примеры плетения, в котором использовались декоративные элементы, встречаются среди текстильных изделий многих американских племен, а также в нескольких группах древних тканей, но в большинстве случаев, когда требуются важные или сложные рисунки, для облегчения работы вводятся детали.

Сверхструктурные особенности.—Эти особенности, столь важные для декорирования тканей, являются результатом устройств, с помощью которых конструкция, уже способная выполнять функции, налагаемые функцией, дополнена деталями, предназначенными для придания красоте, которые могут быть полезны ткани, а могут и не быть полезными. Они составляют один из наиболее широко используемых и эффективных ресурсов текстильного декоратора и добавляются путем шитья или сшивания, вставки, рисования, вырезания, нанесения, добавления и т.д. Они значительно увеличивают способность создавать рельефные эффекты и позволяют даже передавать естественные формы в круглом виде. Несмотря на этот факт — наиболее важный раздел этого класса функций — вышивка рассматривается с большей пользой в контексте цветовых явлений, поскольку цвет очень часто ассоциируется с узорами.



Рис. 311. Ажурный узор, вышитый на сетчатой ткани. Из могилы в Анконе, Перу. [Список толистов](#)

В этом месте можно привести один пример кружевной вышивки. Вероятно, это один из лучших образцов монохромной вышивки, созданных Америкой. По дизайну и способу выполнения она идентична богатым цветным вышивкам древних перуанцев, выполненным на сетчатой основе, как показано на рис. 311. В широкой полосе фигур используются формы птиц в сочетании с бегущими геометрическими узорами, а в узкой полосе видны еще более традиционные формы птиц.

Прилагаемые орнаменты не подчиняются геометрическим законам изготовления в той степени, в какой это наблюдается в других классах орнаментов. Однако они прикреплены способами, соответствующими текстильной системе, и с большой тщательностью подсчитываются и распределяются на расстоянии друг от друга, создавая узоры более или менее выраженного геометрического характера. Работа представляет собой разновидность вышивки, используемые детали имеют характер подвесок.

Сюда входят бесчисленные изделия, созданные природой и искусством. Достаточно будет привести несколько примеров, которые уже есть под рукой.

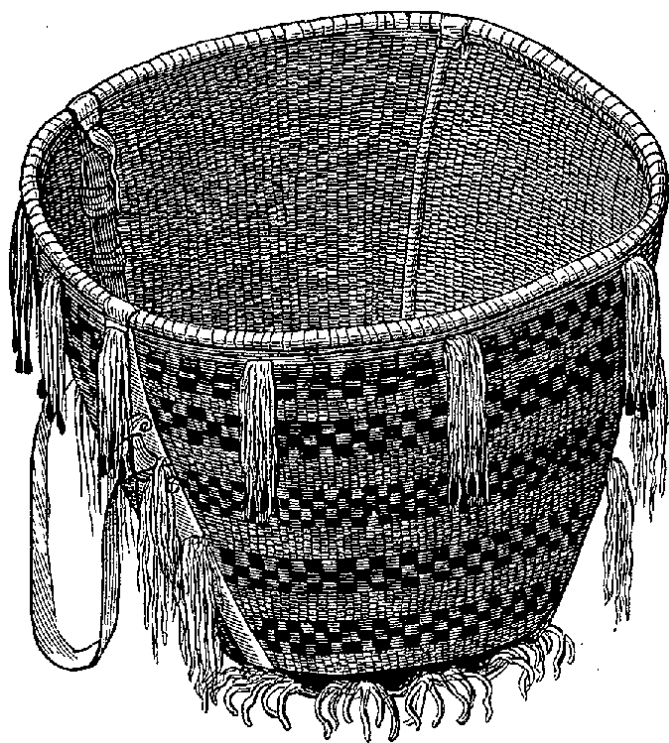


Рис. 312. Корзина с подвешенными нитями из оленьей кожи, увенчанными кусочками олова. Индейцы апачи — 1/8. [Список толистов](#)

На рис. 312 показана большая, хорошо сделанная корзина, работа индейцев апачи. Он служит для обозначения метода использования кисточек и подвесок-кластеров, которые в данном случае состоят из нитей из оленьей кожи, увенчанных коническими кусочками олова. Рисунок в клетку выполнен в цвете.

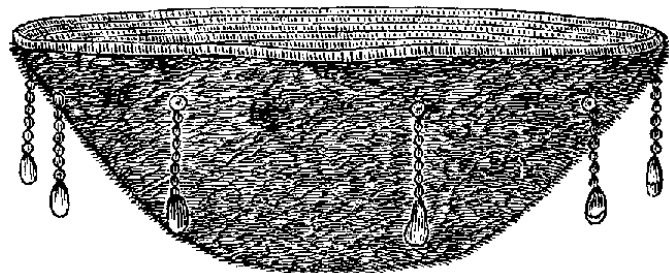


Рис. 313. Корзинка с подвесками из бусин и кусочков ракушек, работа индейцев северо-западного побережья. - 1/4. [Список товаров](#)

На рис. 313 показано использование других разновидностей подвесок. Украшенная перьями корзина, изготовленная индейцами северо-западного побережья, украшена подвесными орнаментами, состоящими из нитей бусин, увенчанных кусочками ярких ракушек. Важность этого вида работ в более высоких формах текстильного производства можно проиллюстрировать примером из Перу. Вполне вероятно, что американское искусство создало несколько более замечательных образцов работы с кисточками, чем та, фрагмент которой показан на рис. 314. Это мантия с бахромой, трех футов в длину и почти такой же глубины, найденная в древней гробнице. Корпус состоит из отдельно сплетенных полос, на которых горизонтальными рядами вышиты дискообразные и полулунные фигуры, представляющие человеческие лица, покрывающие поверхность. К центру этих розеткообразных частей прикреплены гроздья кисточек разного размера. Бахрома глубиной двадцать дюймов полностью состоит из длинных нитей кисточек, более крупные кисточки поддерживают пучки кисточек поменьше. Существует более трех тысяч кисточек, круглые головки которых во многих случаях переплетены в цвета, гребни и узлы, изображающие черты человека. Общий цвет одежды из тонкой шелковистой шерсти - насыщенный малиновый. Иллюстрация может передать лишь намек на сложность и красоту оригинала.

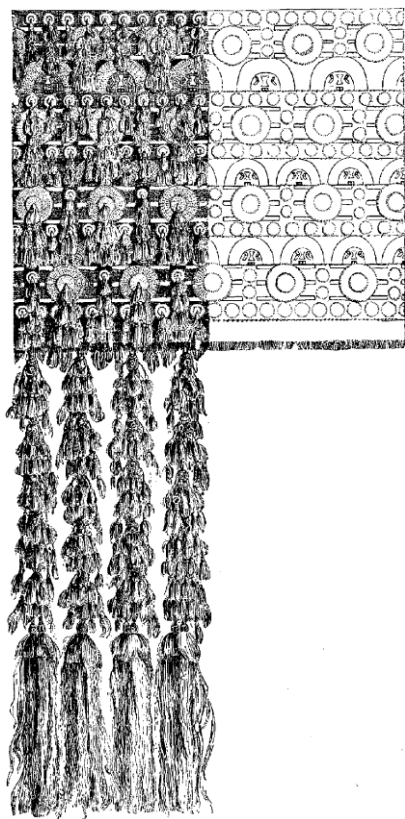


Рис. 314. Орнамент из кисточек на древней перуанской мантии. [Список](#)

Теперь мы увидели, насколько разнообразны и поразительны поверхностные характеристики тканей, выраженные в третьем измерении, отличаясь от плоской, безликой поверхности, и как все, существенное и декоративное, подчиняется законам геометрического сочетания. Теперь мы увидим, как они связаны с цветовыми явлениями.

ЦВЕТОВЫЕ ЯВЛЕНИЯ.

Обычные черты лица.—Описывая конструктивные особенности тканей и сопутствующие поверхностные явления, я обратил внимание на тот факт, что большая часть проявленного дизайна усиливается и дополняется цветом, который придает новое значение каждой детали. Цветные элементы присутствуют в искусстве с самого его зарождения, и многие простые узоры появляются как случайные сочетания тканей задолго до того, как ткачиха или владелец распознают их как приятные глазу. Когда, наконец, они получают такое признание и возникает желание к большей проработке, текстильная конструкция легко адаптируется к новому офису и под воздействием эстетических сил достигает замечательных результатов, ни в малейшей степени не нарушая технического совершенства украшенных изделий. Но цвет не ограничивается простым подчеркиванием фигур, уже выраженных рельефом. Он способен самостоятельно продвигаться в новые области, создавая узоры, сложные по расположению и разнообразные по оттенку, и это тоже без изменения простой, монотонной последовательности рельефных символов.

В цвете, как и в рельефном дизайне, каждый вид конструктивной комбинации порождает более или менее отчетливые группы декоративных результатов, которые часто становятся отличительными чертами работ разных народов и прародителями длинных линий различий в национальных декоративных концепциях.

В дополнение к этой, по-видимому, безграничной способности к самовыражению, любители подсветки текстиля обладают целым рядом экстраординарных ресурсов, предоставляемых средствами, несущественными для обычного строительства, характер и масштабы которых были в некоторой степени рассмотрены в предыдущем разделе.

Я уже говорил о цвете в общих чертах, о его необходимом присутствии в искусстве, о его искусственном применении к тканям и материалам, о его символических символах и о его важности для эстетического прогресса. Моя цель в этом разделе - указать, какую роль он играет в текстильном дизайне, его методы выражения, процессы, с помощью которых он совершенствуется, и роль, которую он играет во всех геометрических украшениях.

Прежде всего, необходимо будет кратко рассмотреть обычные тенденции сочетания цветов, все еще находясь под непосредственным влиянием конструктивной разработки. В качестве иллюстрации давайте сначала возьмем ряд нитей, скажем, естественного цвета материала, и пропустим через них в простейшем переплетенном стиле второй ряд, имеющий отчетливый цвет. Получается очень простой геометрический узор, как показано на рис. 315. Это своего рода шашка, подчеркивающая рельефный узор, показанный на рис. 291, где фигуры расположены горизонтально, вертикально и по диагонали. Если бы эти нити были случайно соединены при конструировании, результаты могли бы быть такими же, но нет необходимости подробно указывать на возможности случайных цветовых сочетаний. Насколько они вообще демонстрируют систему, настолько она идентична рельефной проработке.

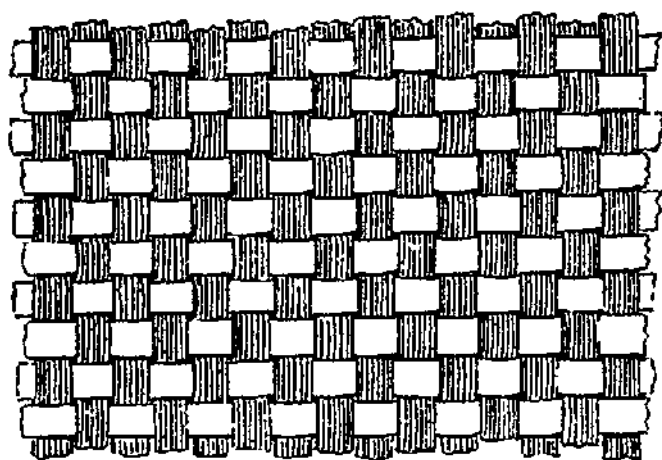


Рис. 315. Узор, полученный путем переплетения нитей разного цвета. [Список](#)

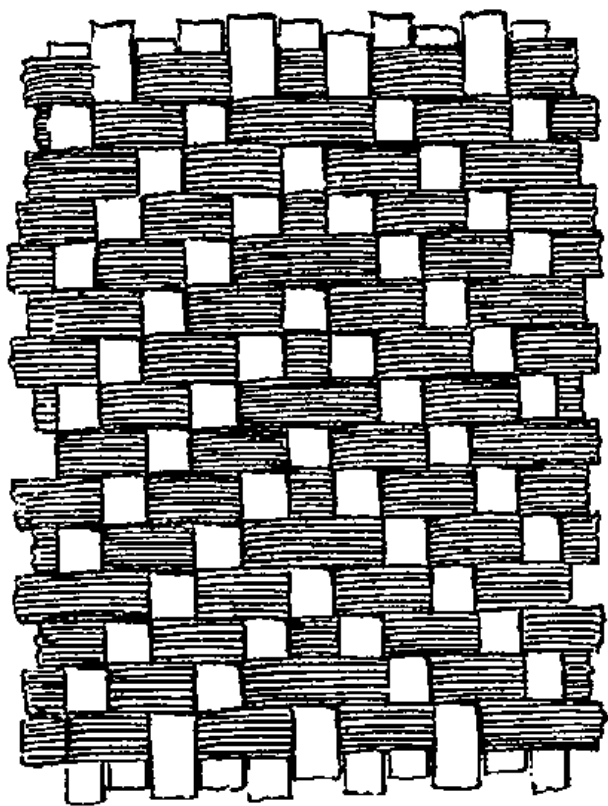


Рис. 316. Рисунок, полученный путем изменения чередования скруглений. [Список](#)

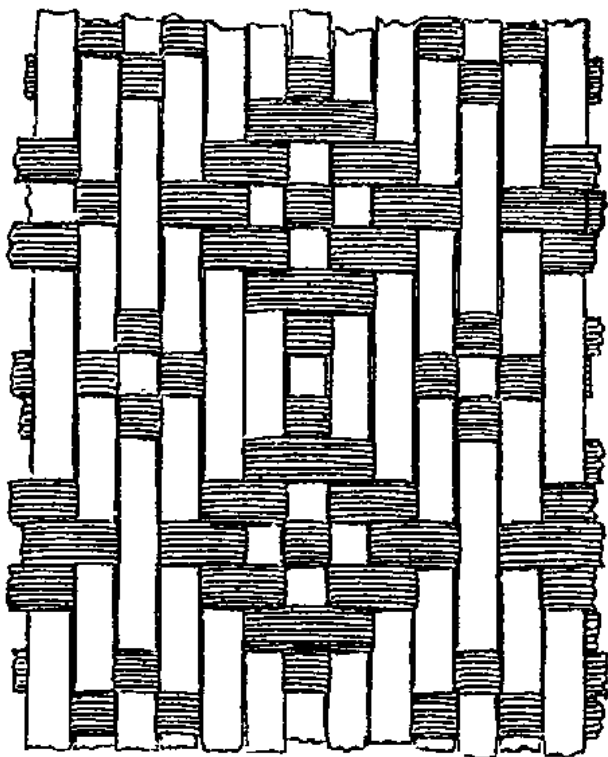


Рис. 317. Отдельные фигуры, полученные путем изменения порядка пересечения. [Включить в список](#)

Предполагая, что идея превратить эти цифры во что-то более сложное и поразительное уже возникла, давайте изучим процессы и тенденции роста. Очень небольшая степень изобретательности позволит рабочему изменять соотношение частей, добиваясь последовательности результатов, возможно, таких, как показано на рис. 316. В этом примере у нас есть ряды изолированных квадратов белого цвета, которые можно поворачивать туда-сюда по своему усмотрению под определенными углами, но в результате получается не более чем монотонная последовательность квадратов.

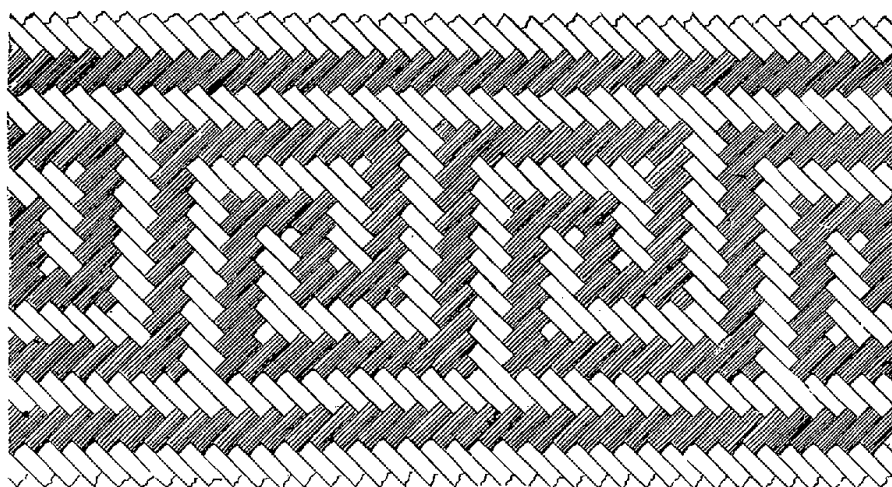


Рис. 318. Узор, полученный простым чередованием светлых и темных нитей. Плетение корзин индейцами Британской Гвианы. [Список толистов](#)

Дополнительная выразительность достигается также за счет использования темных пряжей в вертикальных рядах, и большие изолированные области сплошного цвета могут быть получены путем изменения порядка пересечения, при этом некоторые скругления переносятся на два или более противоположных ряда и в смежные промежутки за один прием, как показано на рис. 317. Обладая этими элементарными ресурсами, ткач обладает очень значительной выразительностью, как видно на рис. 318, который взят из корзины, изготовленной южноамериканскими индейцами, и на рис. 341, где изображены человеческие фигуры. Все узоры в таких случаях строго геометричны и имеют ярко выраженные ступенчатые очертания. По мере ударопрочности и утонченности скруглений ступенчатый характер в значительной степени теряется из виду, и реалистичное графическое изображение в большей степени находится в пределах досягаемости мастера. Однако вполне вероятно, что идея плетения сложных идеографических символов не пришла бы в голову примитивному уму на очень раннем этапе, и прошел бы длительный период прогресса, прежде чем были бы предприняты попытки создания очерченных предметов.

Мне нет необходимости следовать этому стилю сочетания в более изысканных видах работ и в изделиях ткацкого станка, но могу добавить, что во всем, пока не искажено скрытыми влияниями, преобладают характерная геометричность и монотонное повторение.

С целью еще более пристального изучения тенденций развития обычного декоративного текстиля я представляю серию индийских корзин, выбирая в основном из мелкотканых или набивных разновидностей, потому что они так хорошо представлены в наших коллекциях и в то же время очень часто украшены цветными узорами; кроме того, они, вероятно, являются одними из самых простых и примитивных известных текстильных изделий. Я уже показывал, что несколько типов сочетаний при близком воздействии создают очень похожие характеры поверхности и поощряют один и тот же общий стиль оформления. Почти во всех случаях

цветовые особенности ограничены одной серией скруглений — скруглением гав—основы, в то время как другая, основа, полностью скрыта от глаз. В предыдущих сериях основа и гав были почти в равной степени задействованы в выражении дизайна. Здесь используется только одна, и, как следствие, предоставляется большая свобода самовыражения, поскольку художник переносит цветные нити туда-сюда или вставляет новые по своему желанию. Тем не менее, будет видно, что, делая это, он ни в коем случае не свободен; он должен следовать прямым и узким путем, проложенным основой и гав, и, делая все возможное, он достигает чисто геометрических результатов.

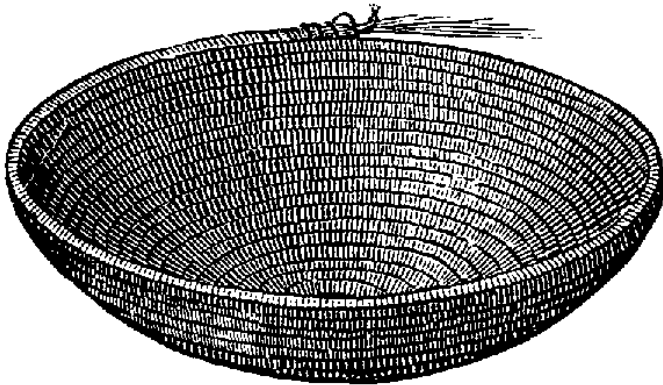


Рис. 319. Основание спиральной корзины, показывающее метод изготовления методом двойной намотки. Основа или основной рулон состоит из раскрученного волокна и формируется путем добавления к свободному концу по мере намотки. Гав—нить или связующая нить в намотанном виде зацепляется за верхнюю поверхность предыдущего витка - $\frac{1}{8}$. [Закрепить](#)

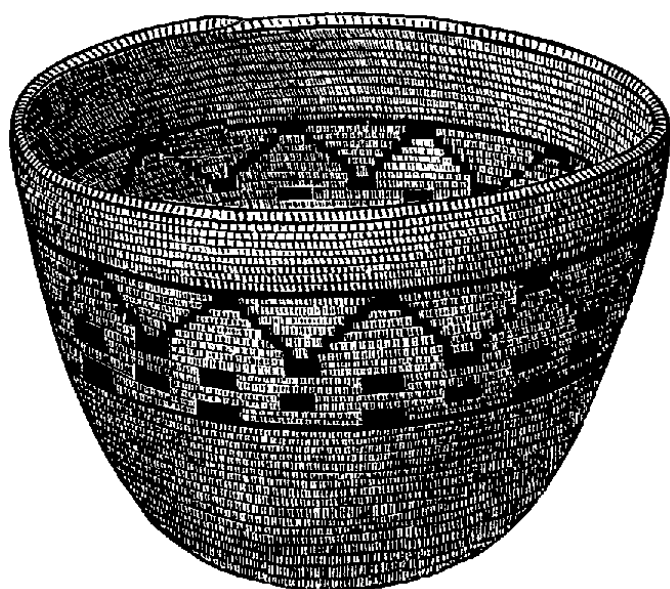


Рис. 320. Плетеная корзина с простым геометрическим орнаментом. Работа индейцев северо— западного побережья - 1/8. [Список толистов](#)

Теперь я приведу примеры, которые для единообразия приведены во всех случаях со свернутыми в рулон изделиями. Если корзинка сделана только с целью использования, то поверхность, как правило, будет довольно однородной по цвету, естественному цвету филе гав. Если требуется украшение, вводится цветное филе, которое на время заменяет обычную прядь и выполняет ее функции. Рис. 319 служит для того, чтобы показать конструкцию и внешний вид поверхности основания сосуда, изготовленного в рулонах, все еще совершенно без какого-либо цветового оформления. Теперь, если необходимо приступить к оформлению, обычную оберточную нить отбрасывают, вставляют цветную петлю и наматывание продолжается. Проведя один раз вокруг сосуда, мы получаем опоясывающую линию темного цвета, соответствующую нижней линии орнамента, изображенного на рис. 320. Если художник довольствуется одной цветной линией, он закрепляет конец темной нити, берет ранее оброненную светлую и продолжает наматывание. Если требуется дополнительная проработка, это легко выполняется. В приведенном примере рабочий снова берет темную нитку и проводит ее несколько раз по следующему витку катушки основы; затем ее опускают и берут белую нить, и снова, в свою очередь, вводят другую темную нить и наматывают на несколько витков, и так далее, пока не получаются четыре опоясывающих ряда темных чередующихся прямоугольников. Желая создать извилистый рисунок, он взял верхний ряд прямоугольников за основу и, добавив цветные нити в нужное время, провел косые линии, одну справа, а другую слева, поперек шести последующих гребней катушки основы. Пары ступенчатых линий, пересекающихся вверху, были соединены в прямоугольники, подобные приведенным ниже, а украшение было закрыто линией границы вверху. Затем сосуд был выполнен из материала светлого цвета. В этом орнаменте все формы ограничены двумя классами линий, вертикальными и горизонтальными (или, если смотреть сверху или снизу, радиальными и окружающими), линиями основы и гав. Косые цветные полосы состоят из ряда

прямоугольников, придающих ступенчатые очертания. Хотя эти фигуры чисто геометрические, не исключено, что в их расположении и группировке они сохраняют следкакой-то имитационной концепции, видоизмененной в эту форму силами искусства. Однако они с таким же успехом служат иллюстрацией простой механической разработки, как будто полностью свободны от подозрений в связанных с ней идеях.

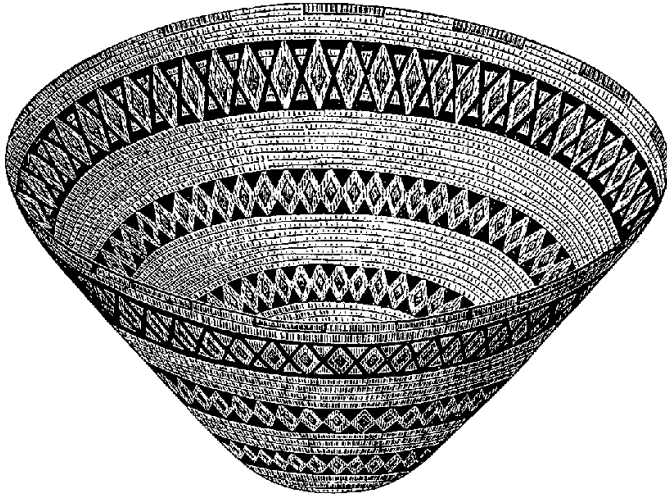


Рис. 321. Свернутая корзина с опоясывающими полосами орнамента белого, красного и черного цветов на желтоватом фоне. Получено от индейцев реки Тул, Калифорния —1/8. [ТоЛист](#)

На рис. 321 я представляю великолепное произведение искусства, выполненное индейцами реки Тул, Калифорния. Оно соткано в стиле тесных переплетений. Орнамент расположен горизонтальными зонами и состоит из ряда ромбовидных фигур белого цвета с красными центрами и черными рамками, расположенными рядом. Процессы замещения, при которых требуется изменение цвета, такие же, как и в предыдущем случае, а формы фигур и расположение рисунков те же, ими управляют те же силы.

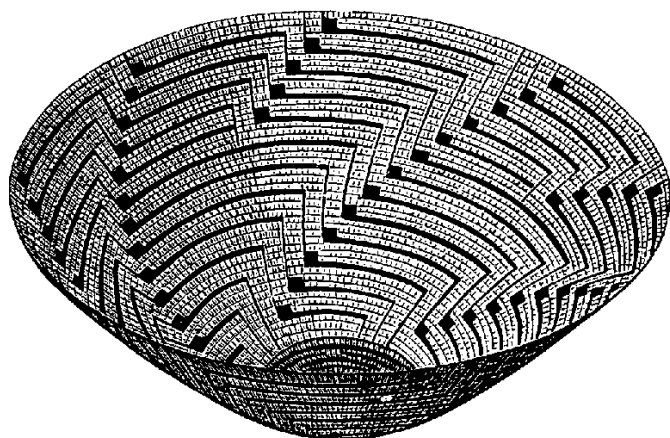


Рис. 322. Плетеная корзина с орнаментом, расположенным зигзагообразными лучами. Получено от индейцев пима из Аризоны — 1/8. [Список толистов](#)

Другой отборный предмет, принадлежащий индейцам пима из Аризоны, приведен на рис. 322. Линии орнамента придерживаются исключительно направлений, задаваемых основой и гав. Полосы черного цвета поднимаются вместе с поворотами скругления на короткое расстояние, затем некоторое время следуют горизонтальным гребням и снова поднимаются, в результате чего получается серия зигзагообразных лучей, расположенных очень близко друг к другу. Эти лучи наклонно поворачивают влево, и темные фигуры по углам, исходя из необходимости строительства, образуют ряды под прямым углом к ним. К краю добавлено несколько дополнительных лучей, чтобы заполнить расширяющиеся пространства. Еще один яркий пример преобладания техники над дизайном показан на рис. 323.

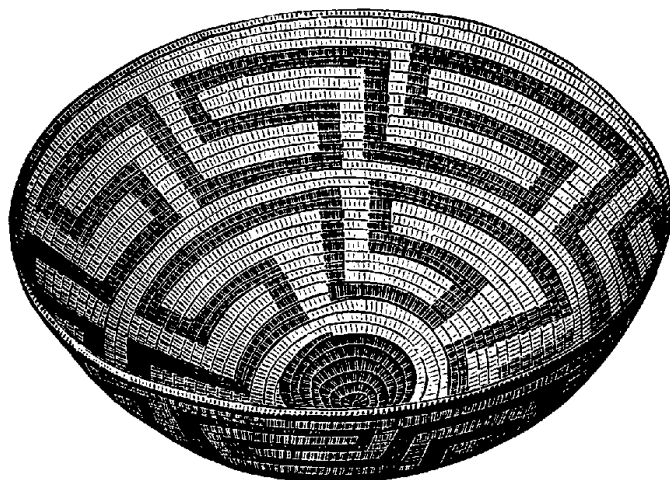


Рис. 323. Плетеная корзинка с двумя полосами извилистого орнамента. Получено от индейцев пима из Аризоны —1/4.[Лист](#)

Два сильно выраженных, похожих на лады меандра окружают судно, элементами которого управляют исключительно основа и гав, радиальные и концентрические линии конструкции. Это работа индейцев пима из Аризоны.



Рис. 324. Плетеная корзина с геометрическим орнаментом, состоящим из треугольных фигур. Получено от индейцев реки Макклауд, Калифорния—1/8.[Список](#)

Я завершу серию очень красивым образцом индийского плетения и плетеного орнамента (рис. 324). Коническая форма очень приятна, а дизайн полностью удовлетворителен и, как и все остальные, выполнен таким образом, который свидетельствует об утонченном понимании требований к декоративности посуды. Дизайн полностью геометрический и, несмотря на разнообразие внешнего вида, состоит почти исключительно из темных треугольных фигур на

светлом фоне. Общая группировка состоит из трех горизонтальных или опоясывающих полос, совпадающих с основным витком или следующих за ним. Детали определяются горизонтальными и наклонными линиями конструкции. Вертикальные строительные линии не играют прямой роли в формировании дизайна, за исключением того, что они придают ступенчатый характер всем наклонным контурам.

Эти исследования можно было бы провести по всем типам примитивных текстильных комбинаций, но такая работа кажется излишней, поскольку во всех случаях разработка дизайна, рельефа и цвета, проводится в сходных направлениях, управляется одним и тем же классом сил и достигает практически соответствующих результатов.

На протяжении всей серии представленных примеров мы наблюдали явную тенденцию к полосчатому или зональному расположению орнамента. Теперь каждая из этих полос состоит из нескольких единиц, однородных по форме и размеру и соединенных между собой различными подходящими и последовательными способами. Размышляя над ними, мы приходим к исследованию природы сил, участвующих в достижении таких результатов. Возникает вопрос о том, в какой именностепени разделяющие и агрегирующие силы или тенденции относятся к технике искусства, а в какой - к прямому эстетическому надзору человека, вопросы относительно идеографического влияния пока опускаются. Это трудная проблема для решения, и я не буду пытаться здесь сделать больше, чем указать на очевидные выводы из изученных примеров.

Желания ума составляют движущую силу, силу, которая дает начало всему прогрессу в искусстве; понимание красоты и желание приумножить ее являются причиной всего прогресса в чисто декоративной обработке. Однако, похоже, что в уме нет предвзятого представления о том, каким должно быть это развитие. Разум - это растущее существо, и его ведут вперед пути, проложенные окружающей средой. Ища в искусстве эстетического удовлетворения, она следует примеру техники по каналам, открытым такими полезными искусствами, которые предлагают варианты украшения. Достигнутые результаты варьируются в зависимости от вида искусства и важны пропорционально возможностям, предоставляемым искусством. Как я уже подробно показал, текстильное искусство обладает огромными преимуществами перед всеми другими искусствами в этом отношении, поскольку оно первое в своей области, имеет широчайшее применение, полно предложений по украшению и неумолимо фиксировано в своих методах выражения. Разум в его примитивном, подвижном состоянии подобен пластилину в руках техники.

Поучительным будет тщательный анализ сил и влияний, присущих искусству. Для простоты я исключаю из рассмотрения все, кроме чисто механических или неидеографических элементов. Следует отметить, что порядок, единообразие, симметрия являются одними из первых уроков текстильного искусства. С самого начала рабочий считает необходимым обратить свое внимание на эти соображения при подготовке своего материала, а также при изготовлении своей утвари. Если в конструкции используется множество деталей, они должны быть однородными, и для достижения определенных результатов (предполагающих постоянный спрос на такие результаты), будь то форма или орнамент, необходимо постоянно подсчитывать номера и приспособляться к пространствам. Наиболее фундаментальными и постоянными элементами, воплощенными в текстильном искусстве и доступными для выражения украшения,

являются мельчайшие этапы пересечений или переплетений; наиболее необходимая и постоянная комбинация этих элементов - непрерывные линии или ряды изолированных фигур; наиболее необходимые и постоянные направления для этих комбинаций - паутина и гав, или их дополняющие, диагонали. Если покрываются большие площади, требуется определенное разделение или агрегирование элементов в более крупные единицы, поскольку в противном случае может возникнуть абсолютная одинаковость. Такое разделение или агрегирование соответствует конструктивным линиям ткани, поскольку любое другое расположение было бы неестественным и трудно выполнимым. Когда элементы или агрегаты объединяются в непрерывные зоны, полосы или лучи, они располагаются бок о бок в простом сопоставлении или объединяются различными способами, всегда следуя направляющим линиям конструкции с помощью простых и сложных извилин. Все, что делается, делается по подсказке техники; все, что делается, принимает форму и расположение, навязанные техникой. Результаты сходны в похожих техниках и непохожи в непохожих техниках; следовательно, они варьируются в зависимости от техники и от ее временных и характерных изменений.

Все те органы, относящиеся к человеку, которые можно было бы считать важными в этой связи — мышцы руки и глаза, клеточная структура мозга, вместе со всеми предвзятыми представлениями о прекрасном, — практически бессильны перед техникой и, что касается форм выражения, полностью подчиняются ее диктату. Представления о прекрасном в линейных геометрических формах на самом деле формируются техникой, и вкус при выборе в качестве наиболее красивых определенных украшений, созданных в искусстве, - это всего лишь выбор между продуктами, которые в процессе эволюции придали им характер и силу, точно так же, как животное выбирает свою любимую пищу из продуктов, которые на протяжении всей его истории составляли его пищу и формировали его аппетиты.

Теперь, по мере того как примитивные народы переходят от дикости к варварству, в истории всех видов текстильных изделий наступает момент, когда естественному техническому прогрессу декоративной обработки препятствуют силы извне искусства. Это происходит, когда идеи, символические или иные, начинают ассоциироваться с чисто геометрическими фигурами, стремясь остановить или изменить их развитие, или, опять же, это происходит, когда художник пытается заменить геометрические единицы мифологическими сюжетами. Этот период не всегда может быть четко определен, поскольку первые шаги в этом направлении настолько полностью подчинены текстильным силам. Между тем, что можно рассматривать как чисто технический геометрический орнамент, и орнаментом с узнаваемыми очертаниями, мы находим в каждой группе передовых текстильных изделий ряд форм смешанной или неопределенной родословной. Здесь им следует уделить небольшое внимание.

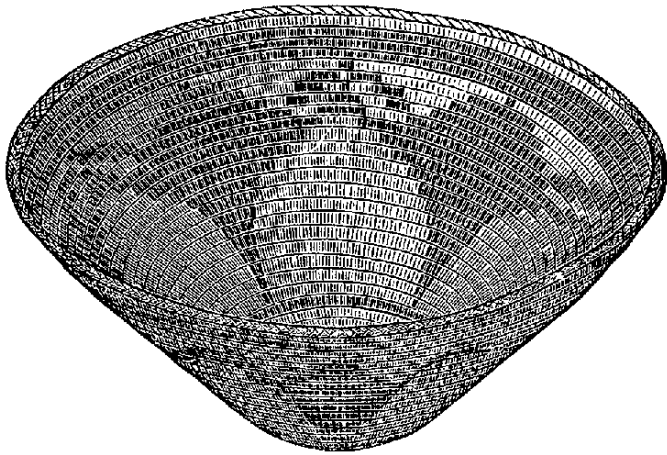


Рис. 325. Свернутая корзина, украшенная приспособлениями, вероятно, очень условными мифологическими сюжетами. Получено из Apache—1/8.[ToList](#)

На рис. 325 представлена большая и красивая корзина, полученная от апачей. Можно видеть, что очертания фигур, составляющих основную зону орнамента, несколько отклоняются от четырех основных направлений текстильной комбинации. Это было достигнуто за счет увеличения ширины ступеней в контуре по мере продвижения темных лучей, в результате чего получились изогнутые очертания эксцентричного характера. Эта эксцентричность в сочетании с очень необычным характером деталей на внешних концах фигур приводит к предположению, что каждая часть рисунка представляет собой традиционное изображение какой-либо формы жизни, птицы, насекомого или, возможно, человека.

При свободном использовании таких элементов текстильный орнамент теряет свою первозданную геометрическую чистоту и в некоторой степени деградирует. На более продвинутых стадиях развития искусства пуэбло орнамент почти всех текстильных изделий пронизан идеографическими символами, как правило, грубыми намеками на формы жизни, заимствованными, возможно, из мифологического искусства. Это верно для большей части плетеных корзин индейцев моки. Действительно, встречается много примеров, в которых сохраняется древний или местный геометрический стиль, но большинство, по-видимому, более или менее модифицировано. Во многих случаях из изучения самих конструкций ничего нельзя извлечь, поскольку конкретный стиль строительства не приспособлен для реалистичного выражения, и, в лучшем случае, сходство с природными формами очень отдаленное. Два примера приведены на рис. 326 и 327. Однако я надеюсь, что, когда искусство этих народов станет более известным, я узнаю, к какой конкретной мифической концепции относятся эти смешанные или нечистые геометрические приемы.

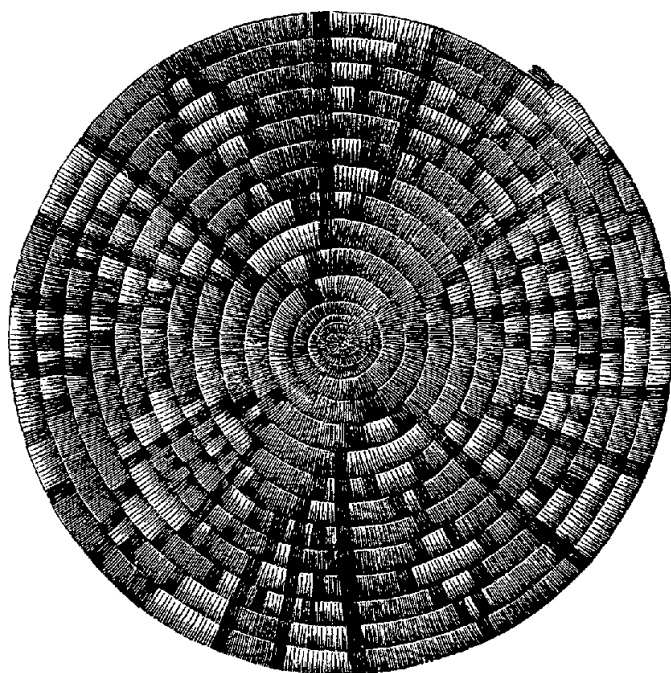


Рис. 326. Свернутый лоток с геометрическими элементами, вероятно, модифицированный идеографической ассоциацией. Работа Моки—1/4. [Список толистов](#)

То же самое относится и к другим разновидностям плетения корзин пуэбло, в частности к обычной украшенной плетеной посуде, два образца которой приведены на рис. 328 и 329. Это изделие выполнено в переплетенном стиле с радиально расположенными нитями полотна. Его геометрические символы легко отличить от символов на рулонной посуде. Многие примеры демонстрируют чисто традиционную проработку, фигуры расположены лучами, зонами, шашками и тому подобным. Однако следует ожидать, что нормальному украшению изделий этого класса будут сильно мешать попытки привнести посторонние элементы, поскольку народы достигли такой стадии культуры, на которой обычно предпринимаются попытки внедрения мифологических представлений во все виды искусства. Дальнейшее рассмотрение этого вопроса будет необходимо в следующем разделе этого документа.

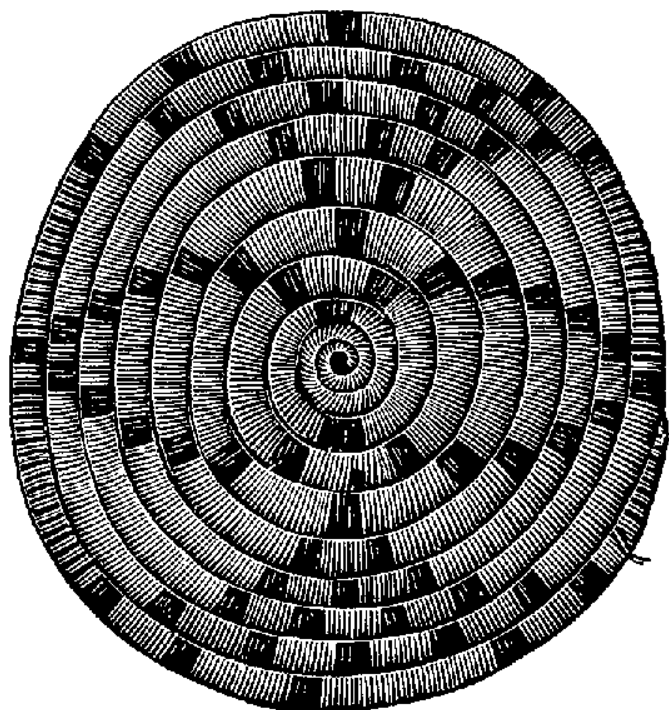


Рис. 327. Свернутый лоток с геометрическими элементами, вероятно, модифицированный идеографической ассоциацией. Работа Моки—1/4. [Список толистов](#)

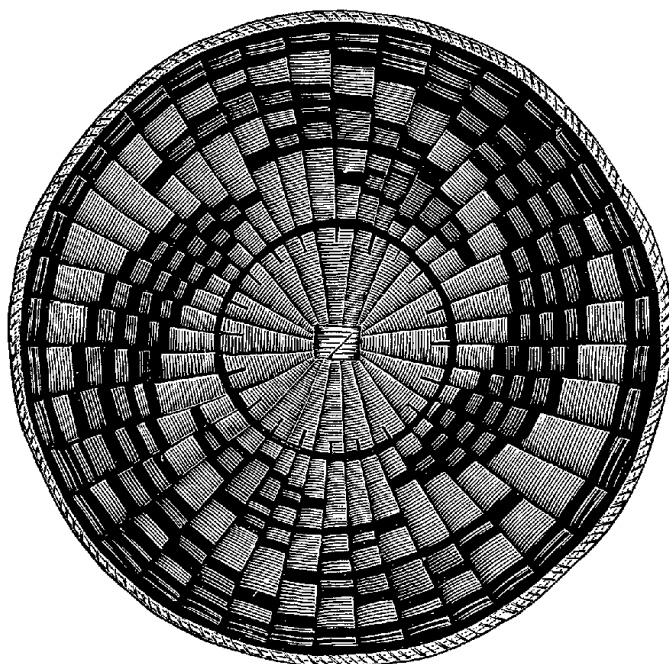


Рис. 328. Поднос переплетенного стиля плетения с геометрическим орнаментом, вероятно, модифицированным идеографической ассоциацией. Работа Моки—1/4.[Список толистов](#)

Процессы чисто геометрической проработки, которым в основном посвящен этот раздел, могут быть с наибольшей пользой изучены в более примитивных формах искусства.

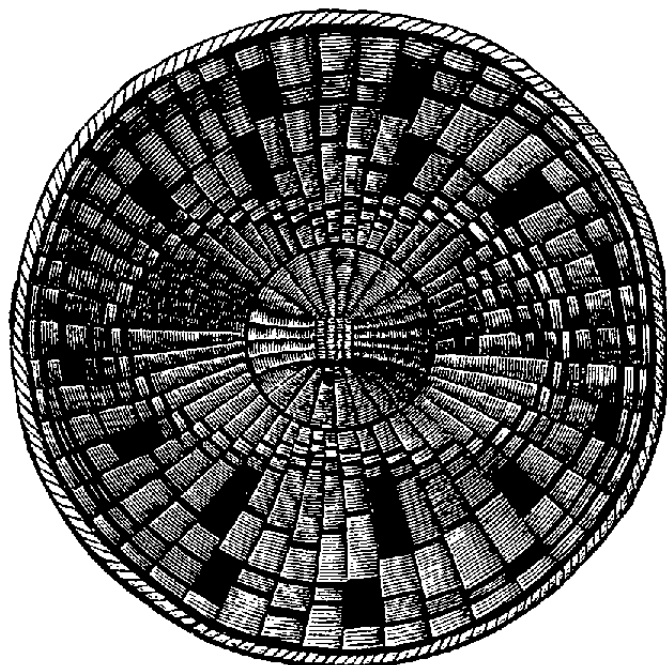


Рис. 329. Поднос переплетенного стиля плетения с геометрическим орнаментом, вероятно, модифицированным идеографической ассоциацией. Работа Моки—1/4.[Список толистов](#)

несущественные конструктивные особенности.—Теперь все разнообразные эффекты цвета и дизайна, описанные в предыдущих параграфах, достигаются без серьезного изменения простой необходимой конструкции, без использования множества необычных устройств, находящихся в пределах легкой досягаемости. Теперь необходимо уделить внимание разработке и использованию последнего класса ресурсов. В предыдущих примерах, когда требовалось начать рисунок в цвете, обычная основная нить была удалена, а на ее место была установлена цветная, которая выполняла свою функцию, пока оставалась; но мы обнаруживаем, что во многих видах работ цветные элементы добавлялись к основным деталям, а не заменяли их, хотя обычно они используются для улучшения ткани, повышая удобство использования, а также красоту. Это иллюстрируется, например, удвоением одного ряда или как основы, так и гав-нити, введением ворса, обертыванием нитей пряжами других цветов или скручиванием в

перья. Дикие народы во всех частях света знакомы с приспособлениями этого класса и пользуются ими с большой свободой. Создаваемые эффекты часто близко соответствуют рукоделию, а используемые материалы часто идентичны в обоих вариантах исполнения.

Следующие примеры послужат иллюстрацией того, что я имею в виду. Эффект, показанный на рис. 330, наблюдается в маленьком ручном кошельке, приобретенном в Мексике. Используемое филе выглядит как широкая приплюснутая соломка разного цвета. Чтобы избежать монотонности простой шашки, некоторые светлые полосы обернуты тонкими полосками темного оттенка таким образом, что при переплетении темный цвет проявляется в маленьких квадратах, расположенных по диагонали с основными шашками. Дополнительные эффекты достигаются путем покрытия определенных участков нитей соломинками определенного цвета, которые все вплетаются в ткань. С помощью других приспособлений определенные части скруглений выделяются на поверхности острыми точками и гребнями, образуя геометрические фигуры, при этом используются либо обычные, либо добавленные элементы. Другое устройство показано на рис. 331. Здесь узор закрепляется путем перемещения темных полосок взад и вперед по светлой ткани, фиксируя их через равные промежутки времени в процессе плетения. И снова в гав вплетены перья и другие материалы для украшения. Две интересные корзины, приобретенные у индейцев северо-западного побережья, показаны на рис. 332 и 333. Перья ярких оттенков прикрепляются и вплетаются в определенные нити гав, которые при выполнении узоров обрабатываются так же, как обычные цветные нити, при этом соблюдается осторожность, чтобы не разрушить красоту перьев в процессе. Богато окрашенные перья, плавно лежащие в одном направлении, сделаны так, чтобы изображать различные фигуры, обязательно геометрические. Однако эта простая работа намного превосходит изумительные украшения из перьев мексиканцев и перуанцев, о которых блестящие описания дают историки и несколько скудных следов которых найдены в гробницах. Большая часть работы с пером у всех народов имеет характер вышивки, и на нее будет обращено внимание в дальнейшем. Очень хитроумный прием, практикуемый племенами северо-западного побережья, заключается в использовании двух нитей гав контрастных цветов, одна из которых наносится на поверхность в зависимости от требований рисунка.

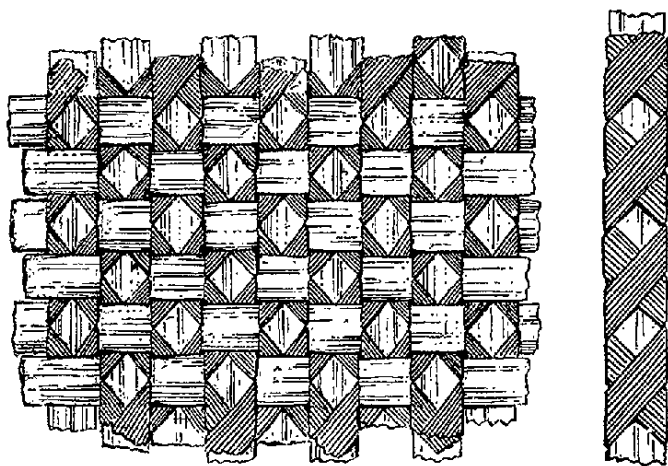


Рис. 330. Орнамент, полученный путем обертывания определенных светлых нитей более темными перед плетением. Мексиканская работа.[Список толистов](#)

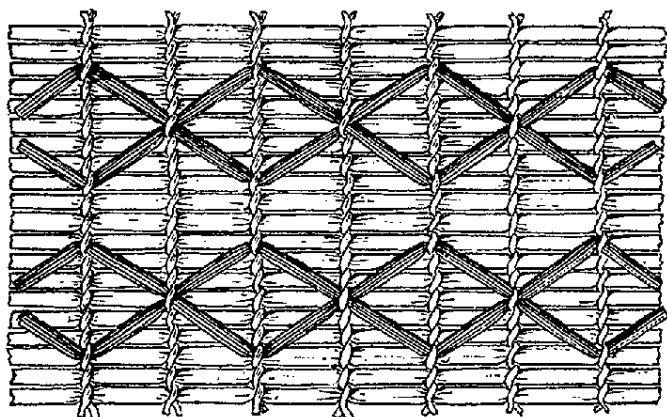


Рис. 331. Декоративный эффект обеспечивается плетением сериями темных нитей, образующих поверхностный узор. Работа индейцев кламат.[Список толистов](#)

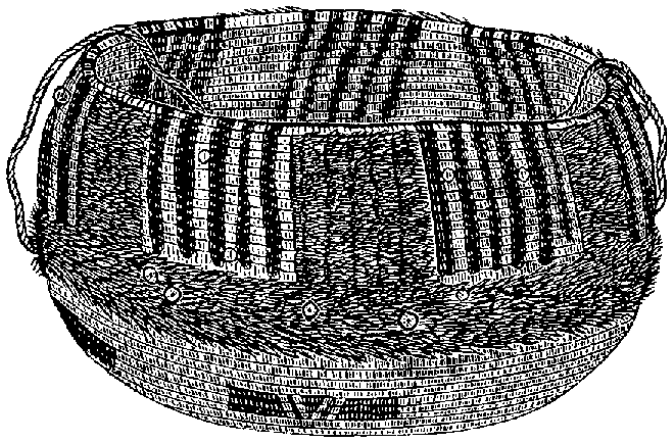


Рис. 332. Корзины, украшенные пером. Племена Северо—западного побережья -1/4.[Список](#)

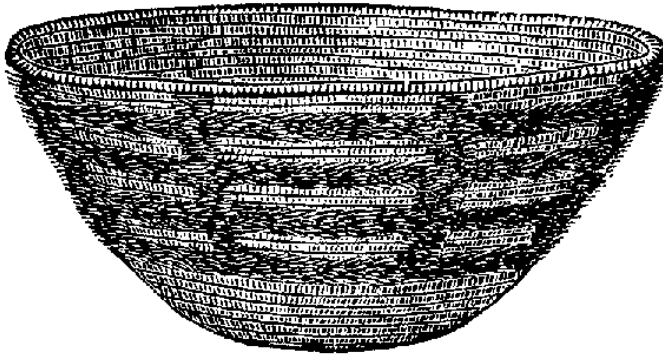


Рис. 333. Корзины, украшенные пером. Племена Северо—западного побережья -1/4.[Список](#)

В этой связи будет полезен пример из более высокого уровня искусства. Древние перуанцы прибегали ко многим хитроумным приемам в целях обогащения. Иллюстрация использования дополнительных конструктивных средств для закрепления желаемых концов приведена на рис. 334 и 335. Нити, составляющие дополнительную основу и гав, проходят через нижнюю сторону обычного куска ткани, чтобы их можно было поднимать и вплетать туда-сюда для получения фигур контрастного цвета с правой стороны. На рис. 334 показана правая сторона ткани, второстепенный ряд изображен только на границе и центральном рисунке. На рис. 335 показана противоположная сторона и неплотно свисающие, неиспользуемые части вспомогательного ряда. В такой работе, когда рисунков много и они занимают большую часть поверхности, ткань действительно двойная, с двойной основой и гав. Примеры можно было бы множить до бесконечности, но из того, что было представлено, легко будет увидеть, что результаты этих экстраординарных средств не могут сильно отличаться от результатов, законно полученных только с помощью фундаментальных нитей.

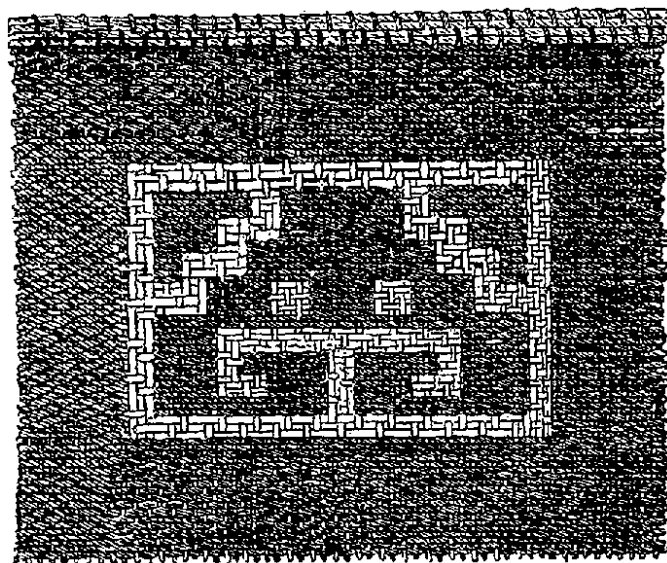


Рис. 334. Кусок хлопчатобумажной ткани, показывающий использование дополнительной паутины и гав. Древнее Перу. [Список толистов](#)

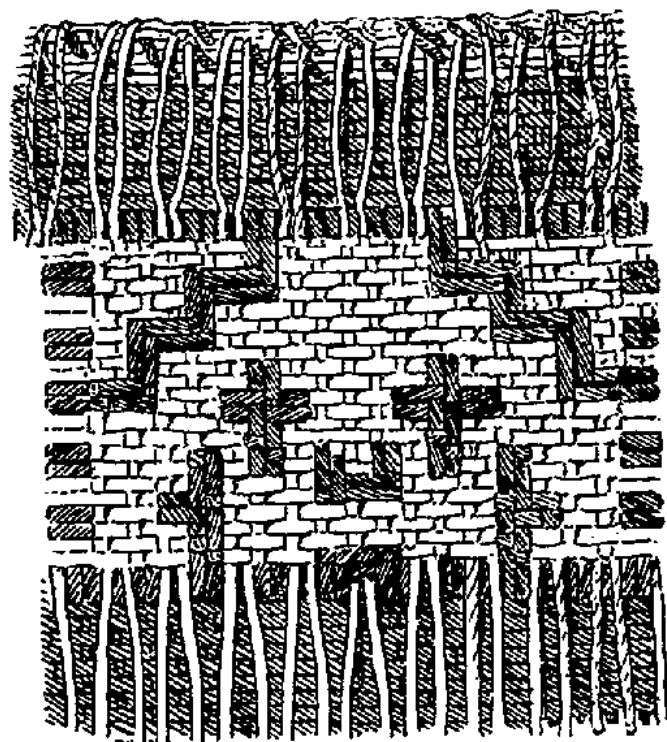


Рис. 335. Кусок хлопчатобумажной ткани, показывающий использование дополнительной паутины и гав. Древнее Перу. [Список толистов](#)

Сверхструктивные особенности.—При рассмотрении сверхструктурных декоративных элементов в предыдущем разделе я несколько точно классифицировал их по способу выполнения или нанесения на ткань, а именно по прошивке, вставке, рисунку, вырезанию, нанесению и дополнению. Будет видно, что, хотя эти приспособления в значительной степени характерны для рукоделия, все они не могут быть отнесены к этой категории.

До того, как иглы вошли в обиход, декоративные элементы вставлялись и крепились различными способами. При открытой работе не требовалось ничего, кроме вставленного конца скругления или детали; опять же, при закрытой работе были сделаны перфорации, как при работе с кожей, и нитки были вставлены так, как это делают сапожники с вошевыми концами.

Важность этого класса декоративных приспособлений для первобытных народов станет очевидной, если мы только вспомним работы наших собственных индейских племен. Какое огромное внимание уделяется тем видам вышивки, в которых используются бисер, перья, иголки, ракушки, семена, зубки и т.д., а также множеству новых применений кисточек, бахромы и позвякивающих подвесок. Вкус к этим вещам универсален, и их связь с развитием эстетических идей, несомненно, очень интимна.

Рукоделие возникло на самых ранних стадиях развития искусства и сначала использовалось для соединения деталей, таких как листья, шкуры и ткани, для различных полезных целей, а затем для прикрепления украшений. Со временем прикрепляющие материалы, видимые в виде стежков, петель, узлов и т.п., будучи ярких цветов, сами использовались в качестве украшения, а поля и отверстия были украшены различными переплетами и каймами, и, наконец, на поверхности тканей и других материалов аналогичного характера или использования были нанесены узоры контрастных цветов.

Ни одно другое искусство так постоянно и решительно не предлагало украшения и не требовало проявления вкуса. Это была естественная среда обитания для украшения. Это была область, в которой техника и вкус чаще всего требовались для работы рука об руку.

С ростом культуры искусство расширялось и совершенствовалось, его удивительная способность к самовыражению привела от простых привязок к претенциозным границам, узорам, к введению идеограмм, к изображению символов и мифологических сюжетов, а от них - к изображению природы, представлению исторических и чисто живописных сцен.

А теперь несколько слов о характере работы и ее влиянии на геометрическую систему декора. Поскольку чисто конструктивное украшение уже было представлено, я сначала рассмотрю тот класс сверхконструктивных работ, который наиболее близок к нему. В некоторых разновидностях плетения определенные соединения основы и гав на самом деле оставлены несовершенными, с идеей завершения конструкции последующими процессами, когда пересечения проходят стежок за стежком и скрепляются вместе, вышивальные нити проходят в регулярном порядке через отверстия сетки. Этот процесс чрезвычайно удобен для декоратора,

поскольку переход от одного цвета к другому производится без вмешательства в конструкцию, и результат имеет характер, очень похожий на тот, который достигается при обработке цветов с помощью warp и woof. Для очень плотной ткани этот метод неприменим, но аналогичных результатов можно добиться, пропуская добавленные нити под выступающими частями переплетений и, стежок за стежком, прикрывая однотонную ткань, создавая яркие узоры. На рис. 336 показано, как это делается. Основа выполнена из переплетенной ткани, а скругления для украшения проходят под ней путем подъема, с помощью иглы или без нее. Этот процесс широко практикуется племенами нашего западного побережья, и результаты чрезвычайно приятны. Чаще всего используются иглы и яркие цветные соломинки, основа ткани - кора или тростник. Результаты таких работ, как правило, имеют геометрическую форму, более или менее соответствующую сочетанию земляных работ.

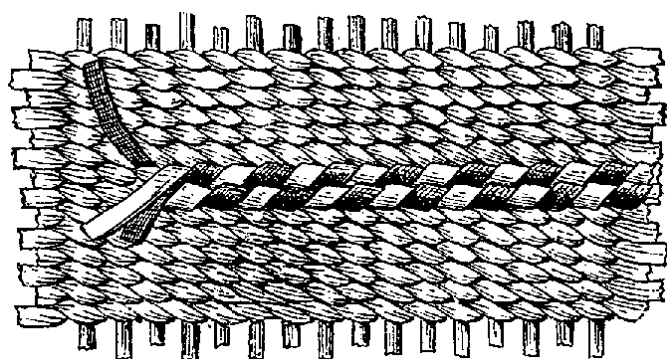


Рис. 336. Вышивка травой на поверхности плотно сбитых плетеных корзин. Работа индейцев северо-западного побережья.[Список толистов](#)

Большой класс вышивок наносится аналогичными способами, но без привязки к конструкции ткани-основы, поскольку они также наносятся на войлок и кожу. Опять же, используются искусственно подготовленные отверстия, через которые пропускают филе. Геометрические результаты получаются гораздо менее однородными, чем при использовании ткани; тем не менее простого добавления рисунков, стежок за стежком или деталь за деталью, достаточно, чтобы придать большую долю геометричности, как это можно видеть в вышивке бисером из оленьей кожи, а также в работе индейцев денталом и пером.

Вышивка пером была доведена нашими древними аборигенами до высокой степени совершенства, и результаты были, пожалуй, самыми блестящими из всех этих замечательных украшений. Я уже показывал, как перья вплетаются в основу и гав, и теперь могу привести единственную иллюстрацию применения работы с пером к поверхностям тканей. Среди прекрасных изделий, найденных в гробницах Анкона, Перу, есть несколько сильно истлевших образцов работы из перьев. В нашем примере тонкие перья красных, синих и желтых оттенков наносятся на поверхность грубой хлопчатобумажной ткани, сначала аккуратно связывая их рядами на одинаковом расстоянии друг от друга, а затем сшивая, как показано на рис. 337.

Тот же метод практикуется современными народами во многих частях мира. Другие декоративные материалы наносятся аналогичным образом путем прикрепления к шнурам или галтел, которые затем сшиваются. Во всей этой работе геометрия полностью или почти одинакова с геометрией тканей основы. Другие виды декора, рисованная работа, аппликация и тому подобное, не имеют большого значения в искусстве аборигенов и здесь не нуждаются в дополнительном внимании, поскольку они имеют лишь незначительное отношение к развитию дизайна.

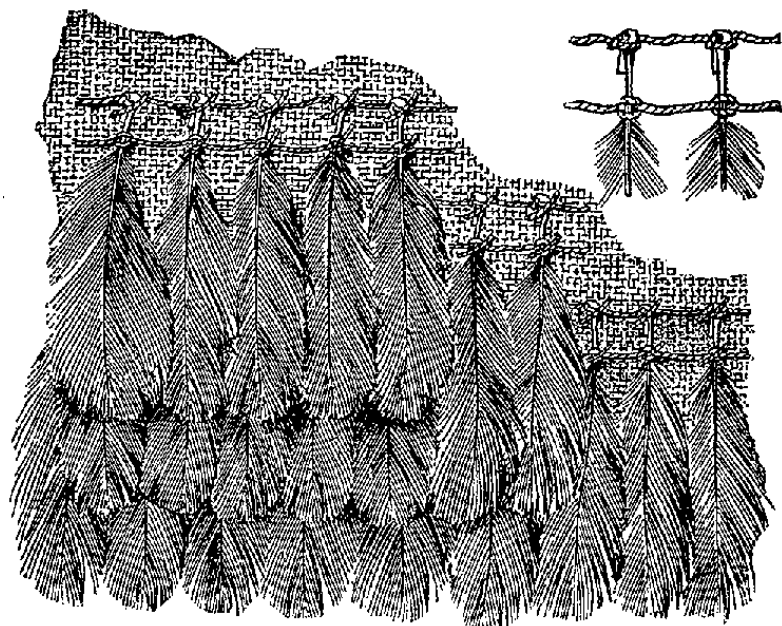


Рис. 337. Вышивка перьями древних перуанцев, показывающая способ прикрепления перьев. [Список толистов](#)

Прикрепленные украшения составляют наиболее важную часть декоративного ресурса. Они в меньшей степени подчиняются законам геометрии, поскольку крепятся к поверхностям и краям без непосредственной привязки к полотну и гав. Они включают бахрому, кисточки и множество дополнительных предметов, естественных и искусственных, которыми первобытные народы украшают свою одежду и утварь. Несколько подробное изучение этого класса орнаментов приведено в конце предыдущего раздела.

Дополнительные особенности.—Орнамент наносится на поверхность тканей с помощью росписи и тиснения. Эти методы декорирования использовались в очень ранние времена и, вероятно, зародились в других отраслях искусства. Если особенности поверхности ткани, на которой нанесен рисунок, ярко выражены, рисунки, выполненные кистью или карандашом, будут, как правило, повторять их, давая явно геометрический результат. Если поверхность гладкая, рука свободна следовать своим естественным тенденциям, и результаты будут

аналогичны по характеру рисункам, нанесенным на керамику, камни или кожу. В первобытные времена как текстура текстиля, так и привычки декоратора, приобретенные в текстильной работе, имели тенденцию к геометрическому стилю очертаний, и мы обнаруживаем, что в работах, в которых линии ткани вообще не соблюдаются, узоры все еще геометричны, причем геометричны точно так же, как аналогичные узоры, вплетенные в ткань. Иллюстрации этого приведены в следующем разделе.

Я достаточно подробно остановился на характере и тенденциях своеобразной системы украшения, возникающей в текстильном искусстве как необходимое следствие техники, и теперь приступаю к объяснению связи этой системы с сопутствующим искусством.

В сильной тенденции развития текстильной системы декорирования она придала особое значение двум завоеваниям. Во-первых, он подчинил себе и ассимилировал все те элементы орнамента, которые случайно проникли в его царство извне, и, во-вторых, он навязал свои привычки и обычаи декоративным системам всех искусств, с которыми соприкасалось текстильное искусство.

ГЕОМЕТРИЧНОСТЬ, НАЛОЖЕННАЯ НА ПРИНЯТЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДИЗАЙНА.

На очень ранней стадии развития культуры большинство народов проявляют определенные художественные тенденции, которые проявляются в попытках изобразить различные устройства, формы жизни и фантазии на коже и поверхностях посуды, одежды и других предметов. Фигуры очень часто носят декоративный характер и могут носить тривиальный характер, но, как правило, такое искусство серьезное и относится к событиям или суевериям. Используемые устройства могут быть чисто обычными или геометрическими, не содержащими никаких графических элементов вообще; но формы жизни предоставляют наиболее естественные и удовлетворительные средства записи, передачи и символизации идей и, следовательно, в значительной степени преобладают. Такие формы, благодаря их тесной связи с философией народа, свободно воплощаются в любом искусстве, подходящем для их применения. Как уже было видно, своеобразный характер текстильной конструкции создает большие трудности на пути введения в ткани несимметричных и сложных фигур, подобных фигурам природных объектов. Идея их такого использования, возможно, изначально была подсказана нанесением цветковых узоров на тканые поверхности или сходством между более простыми производными традиционных форм жизни и геометрическими фигурами, присущими данному искусству.

Во всяком случае, была предложена идея введения в текстуру живых форм, и со временем при их нанесении было продемонстрировано большое мастерство, более смелые мастера отважились использовать широкий спектр графических объектов.

Теперь, если мы рассмотрим эти тканые формы со ссылкой на изменения, вызванные наблюдением за текстилем, мы обнаружим, что рисунки, представленные на ткани, совершенно не соответствуют рисункам, выполненным обычными графическими методами, ни по степени проработки, ни по правдивости выражения. У них есть свой собственный стиль. Каждый определяющий элемент, попадая в сферу текстиля, обретает те особые условные очертания, которые навязывает геометрическая конструкция, на характере которой мы уже останавливались довольно подробно. Мы обнаруживаем, однако, что степень условности не одинакова для всех тканей, но что она варьируется в зависимости от качества нитей или филаментов, компактности сетки, характера сочетания, графического мастерства художника и склонностей его ума; тем не менее, мы замечаем, что во всем по-прежнему проявляется отчетливая и своеобразная геометричность.

Этот технический уклон настолько выражен, что изображения конкретного существа — например, птицы, — выполненные далекими и неродственными народами, сведены в соответствующих стилях ткани к почти идентичным формам. Эта конвенционализирующая сила дополнительно иллюстрируется тенденцией в текстильной репрезентации стирать различия времени и культуры, так что, когда цивилизованный ремесленник, способный к реалистичному изобразительному изображению высокого уровня, вводит фигуру в определенную форму грубой ткани, он достигает результата, почти идентичного результату, достигнутому дикарем, использующим ту же самую ткань, у которого нет графического языка, кроме самых грубых очертаний.

Можно привести ряд примеров, иллюстрирующих эту замечательную силу сочетания текстиля над орнаментом. Я выбираю три, в которых представлена человеческая фигура. Один выбран из ирокезского искусства, другой из искусства индейцев-диггеров и один из искусства инков — народов, неодинаковых по уровню культуры, изолированных географически и расово отличных друг от друга. Я отобрал образцы, в которых используемые детали имеют элементы соответствующего размера, чтобы было легко проводить сравнения. Пример, показанный на рис. 338, иллюстрирует конструкцию, характерную для поясов вампума ирокезов и их соседей и совершенно непохожую на обычное плетение. Он взят из средней части того, что известно как пояс Пенна вампум. Горизонтальный ряд нитей состоит из узких полосок оленьей кожи, через которые продеты противоположные ряды нитей, удерживающих на месте ряды цилиндрических бусин-ракушек. Фиолетовые бусины используются для создания фигурок на фоне белых бусин. Если бы от изготовителя этого пояса потребовали выполнить мелом рисунок, изображающий братскую любовь, результаты были бы совсем другими.

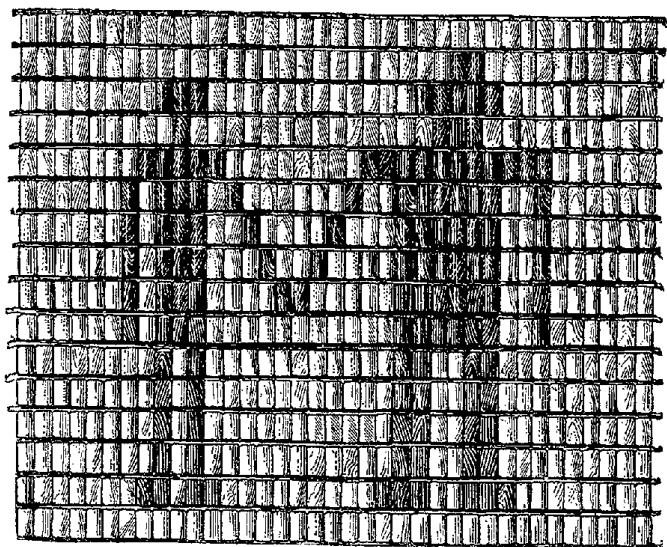


Рис. 338. Рисунки с пояса Пенн вампум, показывающие традиционную форму, выполненную бисером. [Список толистов](#)

Моя вторая иллюстрация (рис. 339) взята из превосходного примера плетения корзин индейцами йокут из Калифорнии. Две фигуры образуют часть спирально расходящейся полосы орнамента, которая хорошо видна на небольшом разрезе. Рис. 340. Конструкция выполнена в спиральном стиле. Дизайн выполнен в четырех цветах, а эффект спокойный и насыщенный.

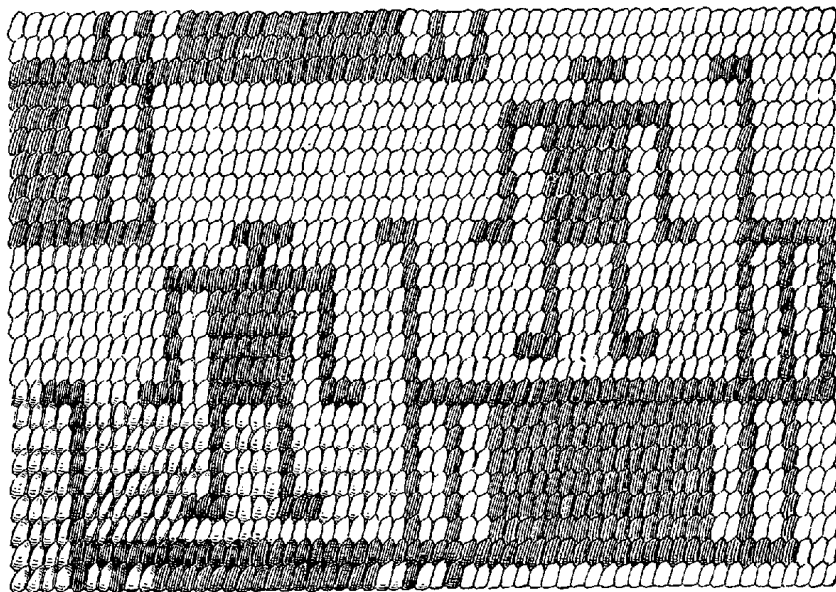


Рис. 339. Обычные фигурки из корзинки калифорнийских индейцев. [Список](#)

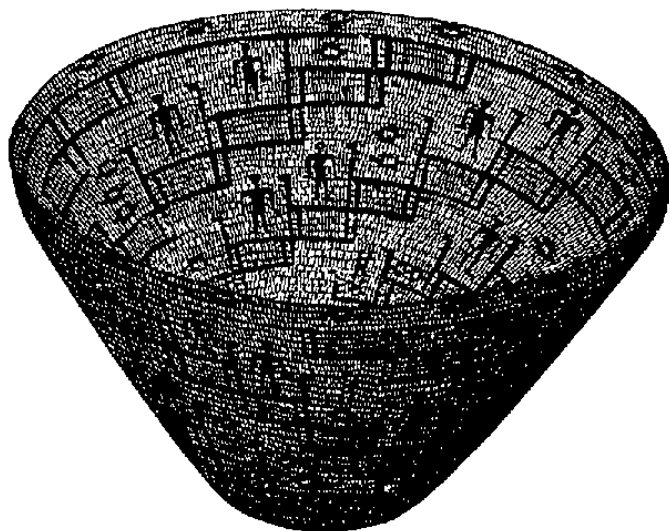


Рис. 340. Корзина, изготовленная калифорнийскими индейцами йокут. [Список товаров](#)

Повернув на юг от Калифорнии и пройдя через множество незнакомых земель, мы оказываемся в Перу, среди множества памятников, свидетельствующих о высоком уровне культуры. Жители Анкона были удивительно искусны в текстильном искусстве, и тысячи красивых образцов были найдены в их древних гробницах. Среди этих реликвий много аккуратных маленьких корзиночек для рукоделия, сплетенных из тростника. Один из них, ныне находящийся в Национальном музее, опоясан украшенным поясом, на котором изображены семь человеческих фигур, вытканых из черных нитей на коричневом фоне.

Основание и край корзины сплетены в виде переплетения, но в декорированном поясе стиль изменен на простое прямоугольное переплетение, без сомнения, по той причине, что это сочетание лучше подходило для разработки предполагаемого дизайна. Помимо основной серии скруглений, ткачиха прибегала к необычным приспособлениям, чтобы добиться определенных желаемых результатов. Во-первых, черный горизонтальный ряд нитей не чередуется самым простым образом с коричневым рядом, но там, где требуется широкое пространство темного цвета, несколько коричневых прядей пропускаются за один прием, как на голове и теле, а в более широких промежутках темные пряди проходят под двумя или более противоположными прядями. Таким образом, получаются широкие области цвета. Однако следует отметить, что эта модификация ослабляет конструкцию и что для устранения дефекта добавлены два дополнительных конструктивных ряда скруглений. Они имеют гораздо меньший вес, чем основная серия, чтобы не затенять рисунок. Поверх темной серии они проходят вертикально, а поверх светлой - наклонно.

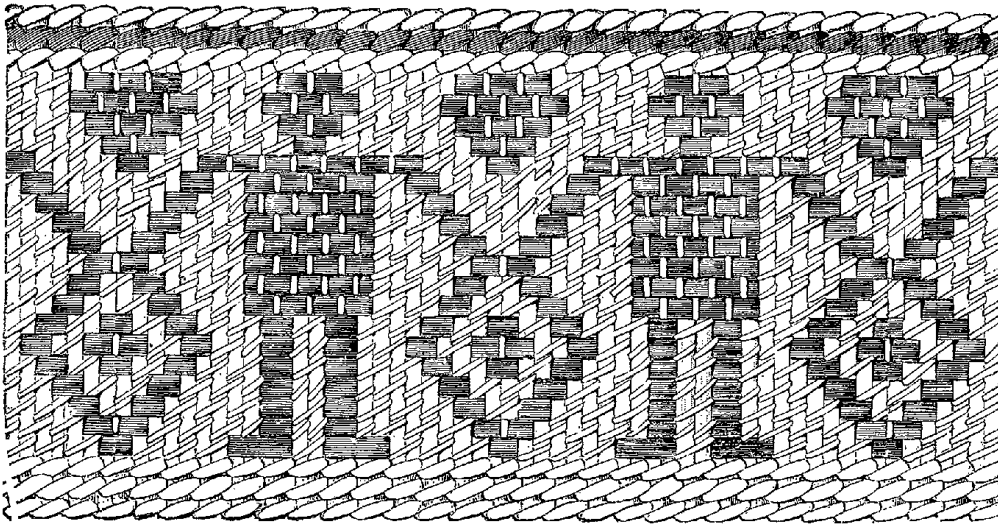


Рис. 341. Обычные человеческие фигурки из древней перуанской корзины.[Список](#)

Будет видно, что результат, несмотря на все эти модификации процедуры, по-прежнему удивительно похож на результат предыдущих примеров, причем фигуры близко соответствуют по виду и степени геометричности.

Дело в том, что в этой грубой работе утонченность рисунка абсолютно недостижима. Похоже, что резко выраженные ступени, проявляющиеся в контурах, обусловлены большой шириной используемых скручений. Благодаря более тонким нитям, используемым большинством народов умеренной культуры, ступенчатый эффект не должен бросаться в глаза, поскольку плавные очертания и изящные изгибы легко достижимы; однако, как правило, даже более тонкие ткани продолжают демонстрировать в своих украшениях ярко выраженный геометрический характер, наблюдаемый в более грубых формах. Я привожу яркий пример этого на рис. 342, великолепном гобеленовом изделии инкарской работы, на котором на темно-красном фоне, усеянном символами и странными устройствами, изображен ярко одетый персонаж. Работа выполнена в ярких цветах и с мельчайшими деталями. Но при всех возможностях, предоставляемых для выражения мельчайших деталей формы, прямые линии и острые углы все еще присутствуют. Традиции искусства были благоприятны для большой геометричности, и тенденции основы и гав, а также форма заполняемых пространств были явно в этом направлении.

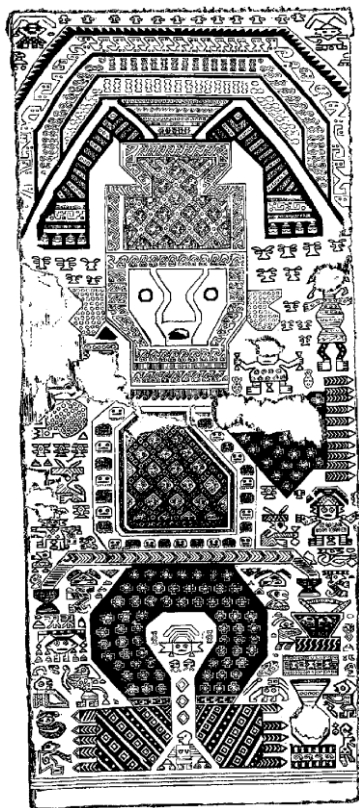


Рис. 342. Человеческая фигура в перуанских гобеленах, демонстрирующая характерную текстильную условность. Из хромолитографий, опубликованных Рейссом и Штюбелем в некрополе Анкона. [Список](#)



Рис. 343. Человеческие фигурки из перуанской вазы, выполненные свободной рукой в графическом стиле.[Список](#)

Для того чтобы читатель мог оценить всю силу моих замечаний, я привожу дополнительную иллюстрацию (рис. 343). Две изображенные здесь фигуры, хотя я не могу с уверенностью сказать, что это доколумбовая работа, были выполнены местным художником примерно того же уровня культуры, что и работа по текстильному дизайну. Эти рисунки выполнены в цвете на гладкой поверхности глиняной вазы и прекрасно иллюстрируют своеобразные символы свободной руки, графические очертания. Поставьте эту и последнюю фигуры рядом, и мы увидим, насколько сильно отличаются работы двух художников одинакового уровня, выполненные двумя методами. Этот рисунок также следует сравнить с вышитыми рисунками, показанными на рис. 348.

Тенденции к единообразию текстильного орнамента, проиллюстрированные здесь, можно наблюдать во всем мире. Каждый элемент, входящий в искусство, должен претерпевать подобную метаморфозу; отсюда замечательная сила этого почти повсеместно практикуемого искусства во всем декоративном дизайне.

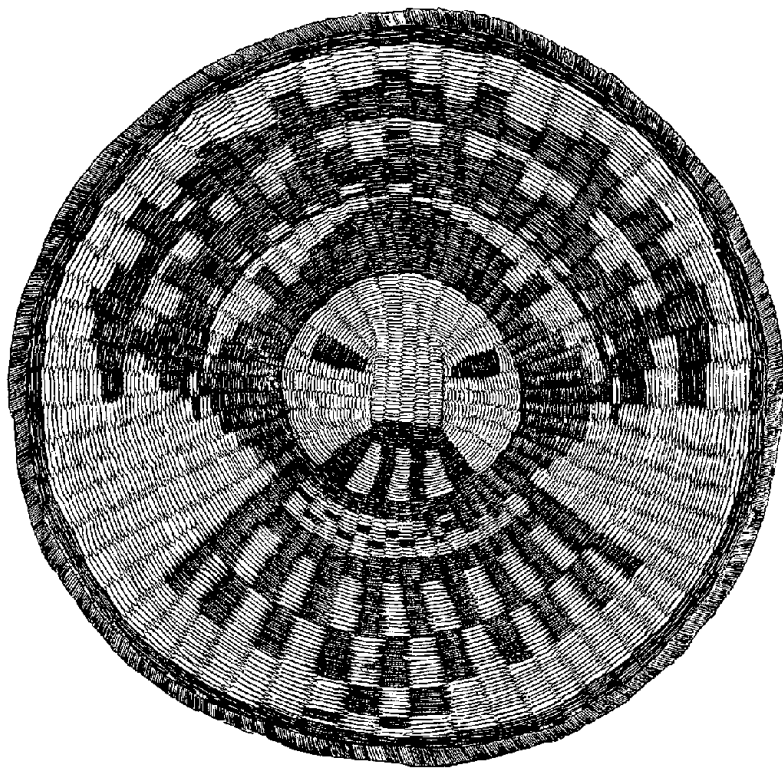


Рис. 344. Фигура человека, модифицированная путем выполнения в стиле концентрического переплетения — 1/3. [ToList](#)

Чтобы можно было оценить диапазон результатов, получаемых при использовании различных стилей плетения и тканых предметов, я привожу несколько дополнительных примеров. Рулонные изделия, например, представляют собой декоративное явление, разительно отличающееся от тех, в которых детали расположены прямоугольно. Вместо двух или более чередующихся рядов параллельных скруглений, представленных в последнем стиле, у нас есть один лучистый и один концентрический ряды. Эффект такого расположения на представленной человеческой фигуре очень поразителен, как можно увидеть, обратившись к рис. 344, который представляет собой большой поднос, полученный от индейцев моки. Фигура, вероятно, представляет одного из мифологических персонажей пантеона Моки или какого-либо другого важного жреческого деятеля, одетого в характерный головной убор церемонии, в ходе которой должна была использоваться мемориальная доска. Работа выполнена из лозы, окрашенной в такие яркие тона, которые считались соответствующими различным особенностям костюма. При детальном рассмотрении формы и расположения частей фигуры становится очевидным, что многие примечательные особенности обусловлены конструктивными особенностями. Круглая грань, например, не относится к солнцу или Луне, а является результатом концентрического плетения. Раскосые глаза не имеют никакого отношения к монгольскому происхождению, поскольку они только повторяют направление луча, на котором они вытканы, а головной убор отсылает не к радуге или полярному сиянию, потому что он изогнут, а выгнут потому, что конструкция придала ему такую форму. Пропорции фигуры не так уж плохи не

потому, что художник Моки не знал лучшего, а потому, что на поверхности подноса не было места для проецирования тела и конечностей.

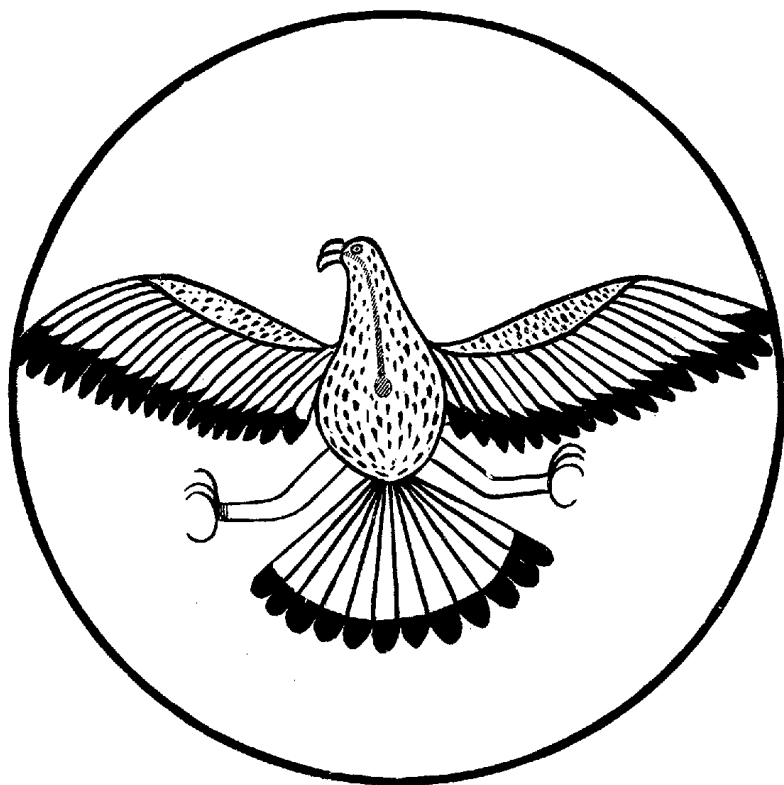


Рис. 345. Фигура птицы, нарисованная на щите зуни, изображение свободной рукой. [Список толистов](#)

Далее можно заметить, что если бы фигурку поместили с одной стороны от центра, простираясь только от края до середины лотка, был бы достигнут совершенно иной результат; но это лучше проиллюстрировано серией очертаний птиц, представленных на следующих рисунках. У многих племен птица является объектом суеверного интереса и свободно используется во всех художественных произведениях, подходящих для ее изображения. Его рисуют на стенах, шкурах, керамике, различной утвари и оружии, особенно на тех, которые непосредственно связаны с церемониями, в которых мифическая птица является важным фактором. Форма птицы, вероятно, была широко распространена задолго до того, как ее использовали для украшения плетеных изделий. На рис. 345 я представляю обычное графическое изображение. Он скопирован со щита зуни и является символом ордена или тотемом клана. Стиль довольно традиционный из-за различных ограничений, связанных с его производством. Но какая странная метаморфоза происходит, когда это преподносится языком корзинщика. Обратите внимание на традиционный узор, изображенный на поверхности подноса моки (рис. 346). У нас вообще возникают трудности с узнаванием птицы, хотя концепция идентична предыдущей.

Положения головы и ног, а также расправленных крыльев и хвоста соответствуют настолько точно, насколько это возможно, но разграничение затруднено техникой. Своеобразная конструкция едва позволяет представить узнаваемую форму жизни, и позволяет это особым образом, что будет понятно при сравнении сработкой человеческой фигуры на рис. 344. В этом случае комбинация переплетений дает рельефные результаты, характеризующиеся широкими расходящимися ребрами и узкими, незаметными концентрическими линиями, которые пересекают ребра длинными ступенями. Сила выражения почти полностью зависит от концентрических рядов, и детали в значительной степени должны соответствовать концентрическим линиям. В данном случае (рис. 346) все наоборот, и линии, используемые для выражения форм, излучаются.

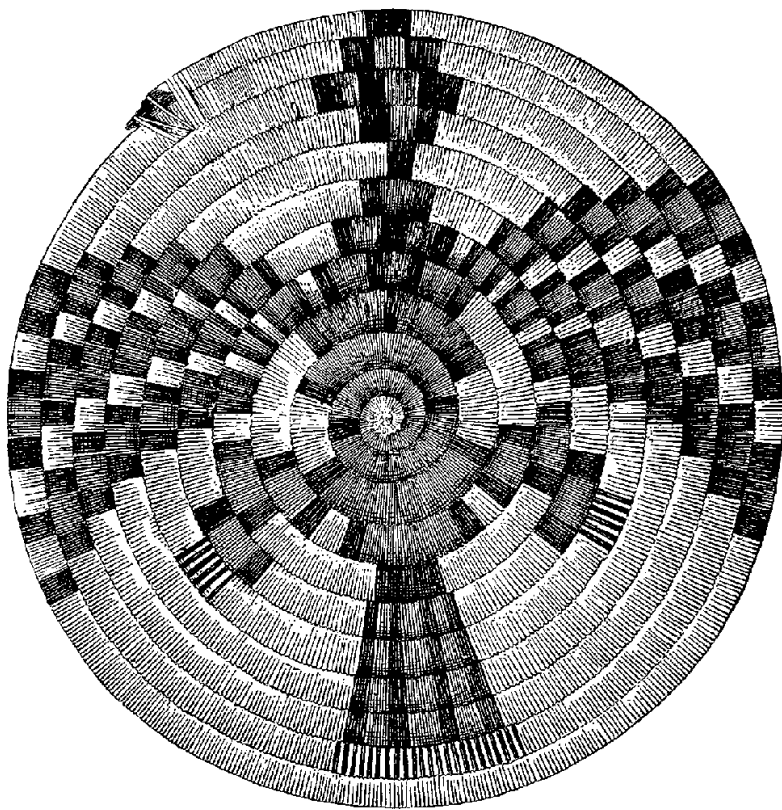


Рис. 346. Фигурка птицы, выполненная на свернутом подносе из моки, текстильная окантовка. [Список толистов](#)

Точное влияние этого различия в конструкции на конкретную функцию может быть показано введением другой иллюстрации. На рис. 347 у нас есть птица, сплетенная в корзинке переплетенным способом. Мы видим, с какой легкостью выражаются длинный острый клюв и тонкий язык (обозначенный красной нитью между двумя темными нижними челюстями). В другом случае конструкция такова, что клюв, если он вытянут в нормальном направлении,

широкий и квадратный на конце, а язык, вместо того чтобы лежать между нижними челюстями, должен проходить поперек клюва, что полностью противоречит действительности; в этом случае язык представлен таким образом, светлая вертикальная полоса, видимая на разрезе, является желтой полосой. Можно увидеть, что два изображения очень непохожи друг на друга, не из-за различий в концепции и не исключительно из-за стиля плетения, а скорее потому, что художник решил растянуть одно по всей поверхности посуды, а другое ограничить одной стороной от центра.

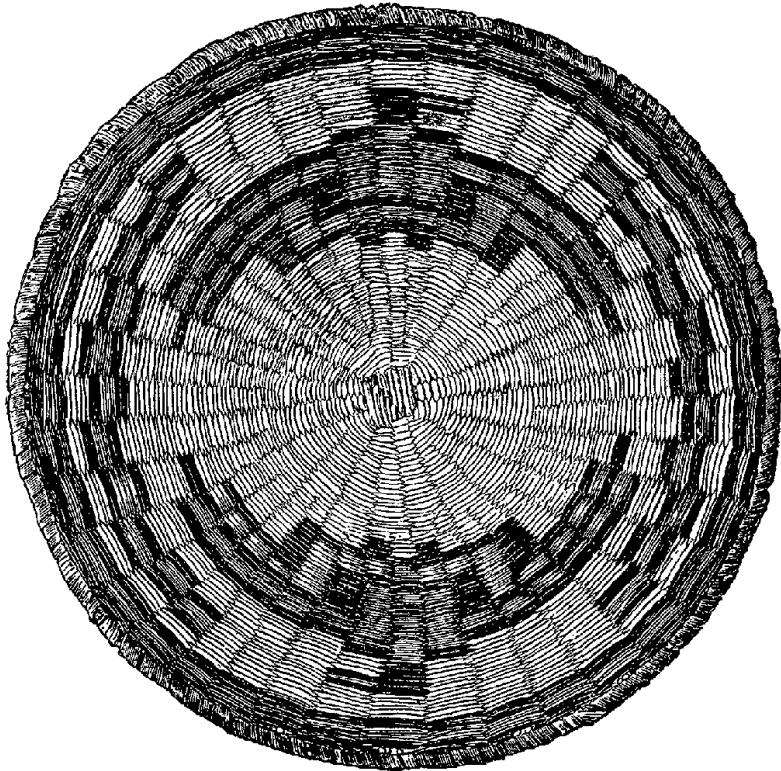


Рис. 347. Фигурка птицы, сплетенная из переплетенных прутьев с одной стороны от центра. [Список толистов](#)

Следовательно, из предыдущих наблюдений ясно, что условность тканых форм жизни варьируется в зависимости от вида плетения, формы предмета, положения на предмете и формы занимаемого пространства, а также от унаследованного стиля обработки и способностей соответствующего художника. Эти разнообразные силы и влияния объединяются в метаморфозе всех входящих в состав текстильных украшений элементов.

Будет интересно несколько подробнее изучить модификации, произведенные в изобразительных мотивах, привнесенных с помощью надстроечных и случайных факторов.

В наше время мы привыкли видеть, как рукоделие успешно используется для создания графических форм, и замечаем, что даже индеец под руководством европейца более или менее реалистично воспроизводит формы растительной и животной жизни. В результате нам трудно осознать простоту и консерватизм первобытного искусства. Намерение художника-первобытника, как правило, состояло не в том, чтобы изобразить природу, а в том, чтобы выразить идею или украсить пространство, и не было веских причин, по которым фигуры не должны были подчиняться тенденциям конвенционализации искусства.

Я уже показывал, что вышитые рисунки, хотя и не обязательно ограничиваются геометрическими очертаниями, имеют тенденцию приобретать чисто геометрический характер из ткани, на которой они выполнены, а также из механических процессов сшивания. Это хорошо показано на рис. 348, прекрасном образце, приведенном Винером в его работе "Перо и боливийцы".

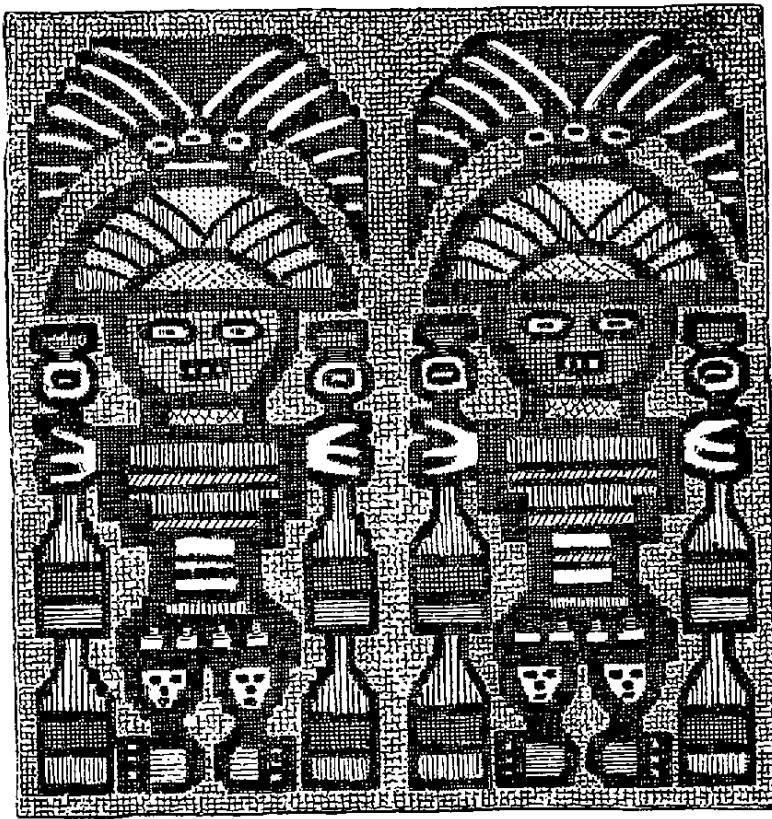


Рис. 348. Вышивка на хлопчатобумажной сетке, в которой шаг за шагом повторяются сочетания тканей. Древняя перуанская работа. [Список толистов](#)

Жизненная форма, обработанная сетью, по существу не отличается от того же объекта, сотканного из паутины и гав. Причина кроется в том факте, что при вышивке мастер с самого

начала привык шаг за шагом следовать геометрическому сочетанию ткани-основы, и позже в процессе деления он придерживался того же метода.

Однако казалось бы естественным, что, когда ткань-основа не имеет четко выраженных геометрических символов, как на плотнотканном холсте, рукоделие должно быть выполнено свободной рукой и повторять изгибы и неровности изображаемого природного объекта; но это не так в чисто аборигенных работах. Пример вышивки, найденной в древней могиле в Анконе, Перу, показан на рис. 349. Кусок коричневого хлопчатобумажного полотна украшен каймой из фигурок птиц, выполненных яркими шерстяными нитками. Линии фигурок не подчиняются строго полотну и гав, так как за линиями трудно уследить, но геометрический характер сохранен так же идеально, как если бы рисунок был вплетен в изделие.

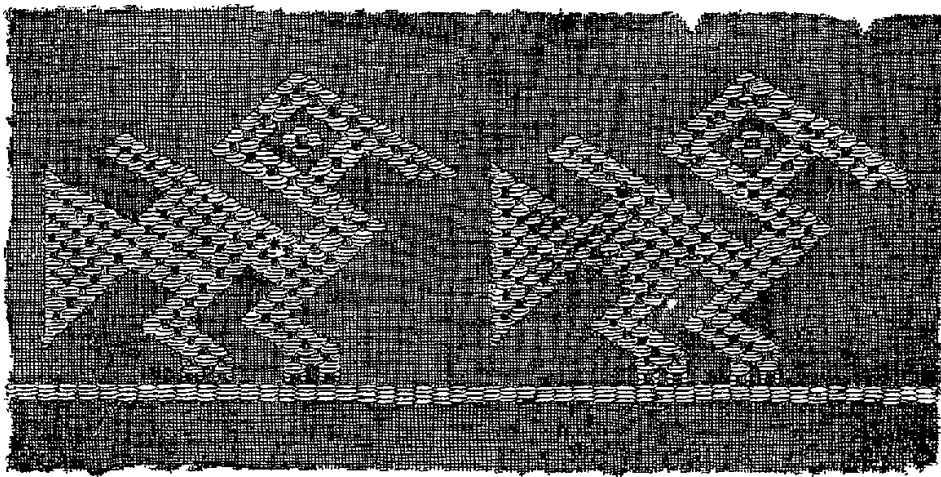


Рис. 349. Вышивка, в которой ткань основы не соблюдена точно, но которая демонстрирует полную геометрию ткани. Древняя перуанская работа. [Список толистов](#)

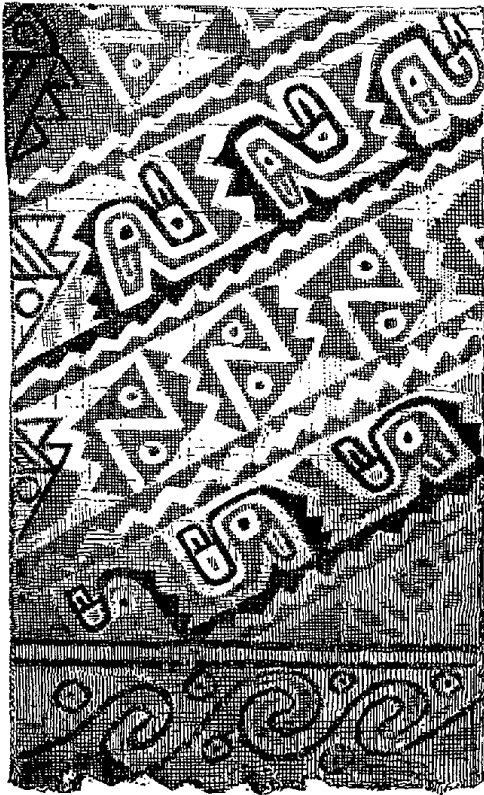


Рис. 350. Рисунок, нанесенный цветной краской на тканую поверхность, демонстрирующий всю степень геометрической условности. Древняя перуанская работа. Скопировано с некрополя Анкона. [Список](#)

Таким образом, привычка и ассоциация переносят геометрическую систему во второстепенное украшение. Когда древний перуанец выполнял цветной рисунок на тканной поверхности (рис. 350) с помощью карандаша или кисти, результат был едва ли менее сдержанным по отношению к текстилю.

Само собой разумеется, что, поскольку существуют два различных стиля декоративного дизайна — текстильный и ручной, — существуют промежуточные формы, разделяющие характер обоих; но, тем не менее, ясно, что текстильная система трансформирует или значительно модифицирует все связанные с ней природные мотивы, будь то введенные в ткань или нанесенные на ее поверхность.

В странах, где текстильное искусство неважное и текстильная система декорирования не бросается в глаза, методы свободной руки могут преобладать до такой степени, что геометрическое влияние практически не ощущается. Индейцы Хайда, например, рисуют рисунки с большой свободой и мастерством, и те, что наносятся на тканые поверхности, идентичны тем, что выполняются на коже, дереве и камне, но это искусство, несомненно, сильно модифицировано средствами и методами европейцев. Наши исследования должны быть полностью ограничены чисто местным искусством.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ТЕКСТИЛЬНОГО ОРНАМЕНТА На ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА.

Теперь я достаточно подробно остановился на характере текстильной системы орнамента и сделал особый акцент на том, как он переплетается с технической структурой искусства. Я проиллюстрировал замечательную силу искусства, с помощью которого декоративные элементы извне, попав однажды под магическое воздействие, улавливаются и переделываются в соответствии с законами сочетания текстиля. Продолжая исследование, мы обнаруживаем, что господство текстильной системы не ограничивается искусством, но распространяется и на другие виды искусства. Подобно сильной расе людей, она не должна быть ограничена своей первоначальной средой обитания, но распространяется в другие сферы, накладывая свои собственные привычки и характер на все, что оказывается в пределах ее досягаемости. Его влияние ощущается во всем спектре тех искусств, с которыми эстетическое чувство человека стремится связать представления о красоте. Прежде чем завершить эту статью, необходимо кратко рассмотреть характер и степень этого влияния и несколько подробнее описать учреждения, с помощью которых достигаются результаты. Первыми и наиболее важными являются результаты прямой передачи.

Домостроение, или архитектура, как его называют на более высоких стадиях, в первобытные времена было в значительной степени текстильным; по мере развития культуры используются другие материалы и другие системы строительства, и соответственно изменяются результирующие формы; но текстильные характеристики особенно сильны и стойки в плане орнамента и выдерживают все изменения, какими быполными они ни были. Аналогичным образом другие отрасли искусства, отличающиеся по материалу и функциям от родительского искусства, наследуют многие особенности формы и орнамента, задуманные на текстильной стадии. Применительно к какому-либо конкретному образцу дизайна может быть трудно сказать, что он имеет текстильное происхождение, поскольку у одних и тех же или близко соответствующих форм может быть множество истоков; но мы можем утверждать в общих чертах о большом количестве геометрических орнаментов, что они чем—то обязаны - если не своим вдохновением, то способами выражения — учениям текстильной системы. Это кажется разумным, если учесть, что искусство ткача как носителя эстетических идей со временем имело преимущество почти над всеми конкурентами. Будучи первой в этой области, она была готова к рождению новых форм искусства, независимо от того, связаны они напрямую или нет, навязать им своих персонажей. Какое отношение архитектура, скульптура или керамика могут иметь к декоративным представлениям индейцев-диггеров или даже к представлениям зуни или моки? В первых нет архитектуры, скульптуры или керамики, но их система украшения, как мы видели, высоко развита. Племена пуэбло в свои лучшие времена едва достигли стадии, на которой эстетические идеи ассоциируются со строительством; однако классическое искусство не создало набора геометрических мотивов, более целомудренных или разнообразных. Эти примеры развития высоких форм декора на самых ранних этапах развития искусства не изолированы. Другие наблюдаются в других странах, и вполне вероятно, что если бы мы могли

приподнять завесу и заглянуть в далекие доисторические стадии величайших культур мира, то обнаружились бы те же условия и порядок. Несомненно, верно, что все искусства формообразования в полноте своего развития породили присущие им самим декоративные черты; ибо строительство, будь то из камня, глины, дерева или металла, в своих жестких условиях проявляет ранее неизвестные свойства, многие из которых, как правило, приводят к появлению орнамента. Но этот орнамент, как правило, применим только к искусству, в котором он развивается, и не может быть передан естественным путем — как от родителя к своему потомству, — в отличие от эстетических особенностей ткацкого искусства.

Помимо прямой передачи символов и форм, предложенной в предыдущем параграфе, существует множество менее прямых, но все же эффективных методов передачи, с помощью которых различные виды искусства приобретают декоративные черты текстиля, как это будет видно на следующих иллюстрациях.

Японское искусство славится своим изысканным декоративным дизайном. На превосходных фарфоровых изделиях мы искусно изображаем предметы, взятые из природы и мифологии, которые с безупречным вкусом расставлены на полях или в границах сложного геометрического рисунка. Если бы мы спросили, как такие мотивы стали использоваться в отделке керамики, был бы дан ответ, что они были выбраны и использованы, потому что раса декораторов, чей вкус почти безошибочен, считала их подходящими и красивыми. Но это объяснение, каким бы удовлетворительным оно ни было применительно к отдельным образцам современного искусства, совершенно неприменимо к первобытному искусству, поскольку разум человека изначально не осознавал красоты или пригодности декоративных элементов, и он не думал использовать их независимо от искусства, к которому они были присущи. В настоящее время керамическое искусство порождает сравнительно мало элементов декора и, следовательно, должно заимствовать большую часть своих декоративных мотивов из других искусств каким-либо процессом, не зависящим в первую очередь от проявления суждения или вкуса, и все же не путем прямого наследования, поскольку техники этих двух искусств совершенно различны.

Текстильное и художественная литература на своих ранних стадиях в значительной степени являются искусствами изготовления сосудов, причем одно функционально является ответвлением другого. Текстильное искусство является родоначальником и, как я уже показал, развивает внутри себя геометрическую систему орнамента. Художественная литература является ответвлением и сама по себе не имеет пристрастия к украшательству. Она зависима и пластична. Его формы в значительной степени моделируются и формуруются в текстильных формах и автоматически приобретают некоторые декоративные поверхностные черты формы. Это начало передачи, и со временем предлагаются другие методы, с помощью которых элементы, присущие одному искусству, переносятся в другое. Таким образом, мы объясняем возникновение, постоянное повторение определенных основных декоративных мотивов в примитивной керамике. Селедочная кость, шашка, гильоширование и тому подобное в значительной степени являются наследием текстильного искусства. Две формы, полученные с текстильных поверхностей, проиллюстрированы на рис. 351 и 352. В первом показанном примере узоры из костей сельди появляются в результате комбинирования текстиля, а во втором таким же образом изготавливается треугольная шашка. На рис. 352 мы видим результат копирования этих узоров в виде вырезанных линий на мягкой глине.

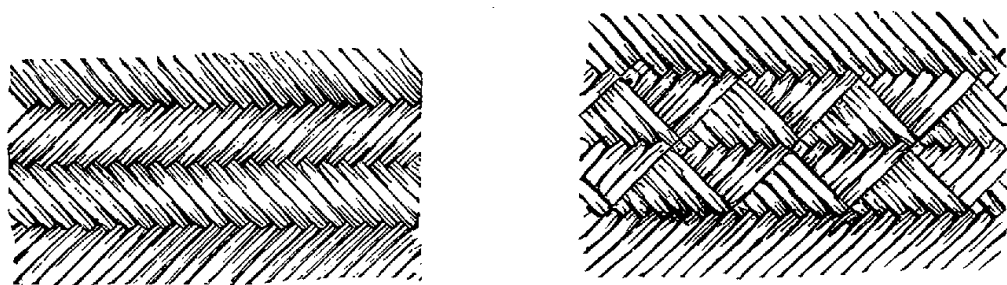


Рис. 351. Узоры из костей сельди и шашки, выполненные в сочетании текстиля. [Список](#)



Рис. 352. Фигурки из селедочной кости и шашки в вымышленных формах, перенесенные с ткани. [Включить в список](#)

Опять же, древний гончар, у которого была привычка лепить свои изделия в корзинах, по-видимому, задумал изготавливать свои сосуды методом намотки точно так же, как он изготавливал свои корзины. Поверхность имеет извитые гребни, похожие на плетение, как показано на рис. 353, и характер ткани был дополнительно нанесен на глину путем разметки этих витков большим пальцем и инструментами, чтобы создать эффект поперечного ряда нитей, а геометрические цветовые узоры плетения были воспроизведены вырезанными линиями. Когда эти народы стали расписывать свои изделия, было естественно, что цветные узоры, характерные для плетения корзин, также должны быть воспроизведены, и можно найти множество более или менее буквальных переводов путем копирования. Прекрасный пример этих расписных текстильных узоров показан на рис. 354. Он виртуозно выполнен на красивой вазе из белой посуды древнего Тусаяна. Мало того, что детали воспроизведены со всей их геометрической точностью, но и расположение рисунков на сосуде такое же, как на текстильном оригинале. Девять десятых более архаичных керамических орнаментов эпохи

пуэбло восходят к текстильному искусству, и все они демонстрируют влияние текстильных традиций.



Рис. 353. Глиняная ваза, изготовленная методом намотки, с декоративными символами, заимствованными из плетения. [Список толистов](#)

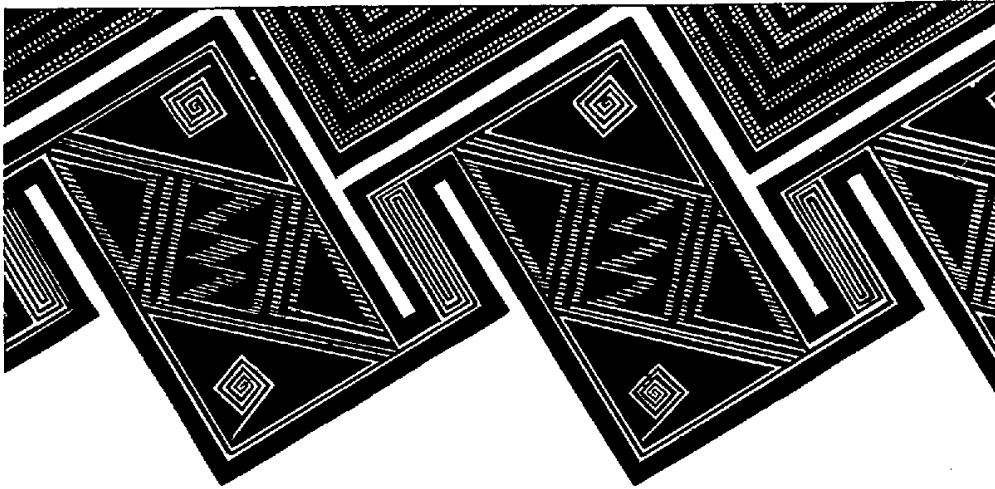


Рис. 354. Керамический орнамент, буквально скопированный с текстильного оригинала. [Список](#)

Можно отметить еще один своеобразный класс переводов несколько более косвенного характера. Все более развитые американские нации очень любили лепить человеческие формы из глины, и большой процент сосудов имел те или иные следы человеческой формы или физиономии. Теперь, во многих случаях костюм персонажа, изображенного в глине, также имитируется, и, как правило, по цвету, деталям тканей уделяется должное внимание. Такой пример из гробницы в Анконе показан на рис. 355. Здесь пончо или мантия, наброшенная на плечи, ниспадает на тело спереди и сзади, а полосы и обычные рыбки точно воспроизведены. Таким образом, в керамическое искусство привносятся как стиль, так и материал текстильного оформления.



Рис. 355. Текстильные узоры, перенесенные на керамику через копирование костюма. Из некрополя Анкона, работы Рейсса и Штюбеля, стр. 94. [Список](#)

На этих иллюстрациях будет видно, что существует множество естественных методов, автоматических или полуавтоматических по своему характеру, с помощью которых одно искусство получает помощь от другого; что в начале перевода текстильного орнамента в вымышленные формы процесс чисто механический, и что он продолжается автоматически, без какого-либо решительного проявления суждений или вкуса. В результате эти заимствованные украшения, как правило, столь же последовательны и уместны, как если бы были разработаны в рамках самого искусства. Позже, в ходе прогресса, гончар в какой-то мере выходит из этой узкой колеи и разрабатывает свои проекты с большей свободой, все еще в определенной степени руководствуясь законами инстинктивного и автоматического процесса. Когда, наконец, интеллект предполагает выполнять работу независимо от этих законов, оформление имеет тенденцию ухудшаться.

Обращаясь к другим отраслям искусства, какие следы мы находим переноса в них черт текстиля? Возьмем, к примеру, скульптуру. В резьбе по дереву полинезийцев мы наблюдаем сложнейшую систему декора, более или менее геометрическую по своему характеру. Нам не нужно смотреть во второй раз, чтобы обнаружить поразительное сходство с текстильной системой, и мы спрашиваем, происходит ли она также из текстильного источника? Во-первых, давайте поищем в искусстве причину необычных форм. При резьбе по дереву и нанесении фигур на него заостренными инструментами, безусловно, была бы тенденция к прямым линиям

и формальным сочетаниям; но в этой работе не хватало бы единообразия в исполнении и постоянства в узких линиях сочетания, что является результатом постоянной необходимости подсчета и интервалов в текстильном искусстве. При изображении естественных форм требуются изогнутые линии, и в искусстве резчика нет ничего, что запрещало бы прорисовывать такие линии гравером или ножом. Графическое искусство было бы реалистичным в той степени, которая регулируется мастерством и привычками художника. Но на самом деле геометрический характер этой работы очень ярко выражен, и мы, естественно, обращаемся к текстильному искусству, чтобы спросить, не оказало ли это искусство какого-либо влияния. Текстильное искусство этих народов высоко развито и, несомненно, было таковым в определенной степени с очень ранних времен и, должно быть, имело тесную связь с различными искусствами, особенно в том, что касается орнамента. Можно привести конкретные примеры, показывающие близость резьбы по дереву к текстилю. Луки, копья, стрелы и т.д. изготавливаются из текстильных материалов для увеличения их прочности. Ножи и другое оружие покрыты текстильными ножнами, а ручки некоторых предметов утвари прикреплены витыми шнурами. В церемониальных предметах эти текстильные элементы разрабатываются для украшения, и гравировщик переносит характерные черты этого орнамента на соответствующие поверхности из дерева и камня. Наиболее поучительную иллюстрацию можно увидеть на церемониальных тесах, столь многочисленных в музеях (рис. 356). Шнуры, используемые в основном для крепления рукояти, после утраты функциональности тщательно заплетаются и переплетаются до тех пор, пока не станут важной деталью и не приобретут характер украшения. Тяжелые деревянные ручки украшены искусной резьбой, а рисунки, создаваемые переплетенными шнурами, выполнены с такой детализацией, что на небольшом расстоянии невозможно сказать, где заканчивается настоящая текстильная поверхность и начинается скульптурная часть.

Учитывая все обстоятельства, я считаю весьма вероятным, что большая часть геометрического характера, проявляющегося в полинезийском декоре, обусловлена преобладанием текстиля. О том, что у этих народов есть привычка использовать текстильные узоры в нетекстильных видах искусства, свидетельствуют предметы костюма, такие как ткани тапа, изготовленные из коры тутового дерева, которые расписаны или оттиснуты сложными геометрическими узорами. Этот перенос также является совершенно естественным, поскольку орнамент наносится на изделия, имеющие функции, идентичные тканым материалам, из которых происходят узоры, и, кроме того, перенос осуществляется с помощью самих штампов по текстилю. Рис. 357 иллюстрирует конструкцию этих штампов и показывает, как именно приобретает текстильный характер.

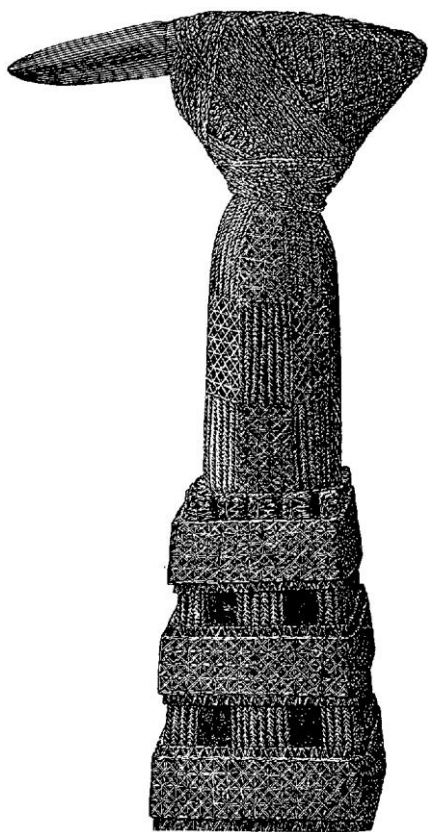


Рис. 356. Церемониальное тесло с резным орнаментом, имитирующим текстильную обертку. Полинезийская работа. [Список толистов](#)

Текстильные материалы в искусстве очень часто ассоциируются с человеческой фигурой, и, таким образом, скульптура, которая имеет дело в основном с человеческой формой, знакомится с геометрическими мотивами и усваивает их. Через скульптуру эти мотивы проникают в архитектуру. Но текстильные украшения проникают в архитектуру еще до того, как резец скульптора начинает высекать орнамент в камне, и до того, как архитектура сама по себе выработала зачатки системы украшения поверхности. Текстильное искусство в виде циновки, покрывала, навеса и драпировки тесно связано с полами и стенами домов, а текстильные изделия со временем переносятся на камень и штукатурку. Стена древней эстуфы Пуэбло, или церемониального зала, построенного в доэстетический период архитектуры, предшествующий по уровню культуры первому известному этапу в египетском искусстве, окружена полосой раскрашенных фигур, заимствованных, как и на керамике, из текстильного источника. Дверной проем или, скорее, вход в грубую лачугу индейца навахо закрыт одеялом местного производства, непревзойденным по исполнению и демонстрирующим традиционный дизайн высокого уровня.

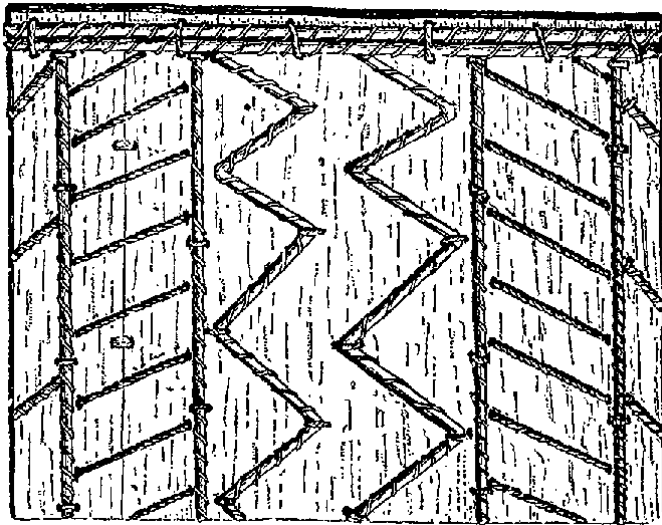


Рис. 357. Фрагмент штампа из тапы, показывающий его подтекстильный характер. Пальмовый лист обрезается до желаемой формы, и в него вшиваются или прошиваются узоры. [Внести в список](#)

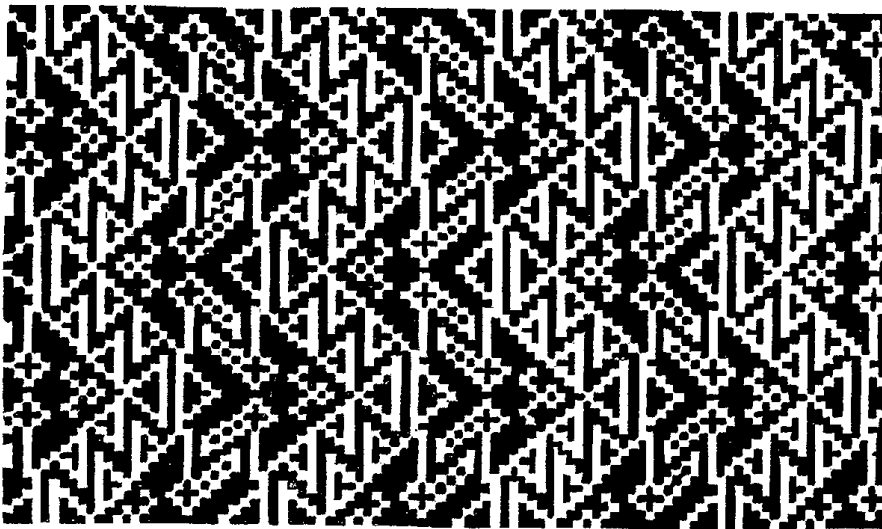


Рис. 358. Рисунок в виде лепнины с изображением текстильных персонажей. [Составить список](#)

Древний "зал арабесок" в Чиму, Перу, украшен сложными узорами, которые могли возникнуть только в текстильном искусстве (рис. 358), и другие не менее яркие примеры можно найти в

других странах Америки. Классические поверхностные украшения, известные и используемые в странах Востока с незапамятных времен, преобладали в архитектуре коренных американцев на более низкой ступени культуры, чем любая известная ступень классического искусства.

Может показаться, что я слишком настойчиво отстаивал притязания текстильного искусства на происхождение геометрического орнамента и что сделанные выводы не совсем удовлетворительны, но я постарался так представить разнообразные явления искусства, чтобы изучающий мог легко прийти к собственным выводам. Соответственно тщательное изучение других отраслей искусства, вероятно, позволит нам, наконец, составить справедливую оценку относительной важности сил и тенденций, связанных с эволюцией декора.